MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1972 fascicolo 1/2

SOMMARIO

Anno XXXIII - fascicolo 1/2 gennaio-febbraio 1972
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV

BN MENSILE

GENNAIO/FEBBRAIO 1972

1/2

ANNO XXXII

Fascicoli monografici coordinati da

Floris L. Ammannati
Fernaldo Di Giammatteo
Roberto Rossellini

direttore responsabile

Floris L. Ammannati

LE DONNE DEL CINEMA CONTRO QUESTO CINEMA

a cura di
Cinzia Bellumori

ogni fascicolo a cura degli studiosi o dei gruppi di studiosi ai quali è affidata la responsabilità della realizzazione

Segretario di redazione
Franco Mariotti

organizzazione editoriale
Aldo Quinti

direzione redazione:
00173 Roma, via Tuscolana 1524, tel. 742245
amministrazione:
Società Gestioni Editoriali s. a r.l.
00153 Roma, via di San Alberto Magno, 7
abbonamenti:
annuo Italia lire 5.000
estero lire 6.800
semestrale Italia lire 2.500
Autorizzazione n. 5752 24 giugno 1960
Tribunale di Roma.
Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche Roma

AL CINEMA PER LAVORARE

Un argomento come questo sulla donna nel cinema, può destare perplessità all'inizio, in chi lo scrive come in chi lo legge. Si è abituati ad avere i settori della cultura ordinatamente divisi e classificati, tanto che ogni argomento in generale ha i suoi corollari, le sue tesi e le sue antitesi, ma non esce mai dai suoi limiti. Si sono talmente racchiusi i diversi argomenti in scatole diverse, che a volte è possibile immaginare il contenuto di un libro dalla sua veste tipografica, senza neanche leggere il titolo.

I testi scolastici sono stampati, impaginati, disegnati con precise caratteristiche, mentre libri che trattano argomenti tecnici e specialistici sono privi di figurazioni, espressi in un linguaggio limitato, generalmente con i caratteri di stampa più piccoli. Esistono motivi di carattere pratico a suggerire questa o quest'altra forma di espressione, ma principalmente direi, conta la tradizione di settorializzare le diverse branche della cultura. I libri infantili, ad esempio, sono coloratissimi e ricchi di figure, mentre quelli per adulti ne sono completamente privi nella maggior parte dei casi; e non se ne capisce il motivo, dal momento che la sfera immaginativa dell'adulto dovrebbe essere superiore a quella infantile, se non altro per la ricchezza di nuovi stimoli visivi ed esperienze sensoriali che l'individuo adulto registra quotidianamente. Eppure sembra che attraverso anni di cultura tramandata e rinnovata ci si sia cristallizzati nel timore di uscire da terreni già seminati, tanto che Galilei fu costretto ad abiurare, e gli esempi che infiorettano i testi scientifici sono riproposti dagli autori di diverse generazioni con accurato zelo. I primi approcci tra i rami diversi della cultura, sono stati molto recenti, dopo la parentesi dell'umanesimo; la psicanalisi ha cominciato, nei suoi momenti di tempo libero, ad occuparsi di argomenti che non credeva le fossero congeniali, e Bertrand Russell ha cercato nell'arco della sua produzione, di stabilire un contatto tra due sfere della cultura come quelle della filosofia e della scienza, che erano sempre rimaste in contrasto fra loro.

I deboli tentativi di rompere le pareti divisorie che allontanano i di-

versi argomenti, sono indubbiamente il risultato di una reazione alla esasperazione tecnicistica del nostro tempo, ma la tendenza continua ad essere quella di spingere ogni settore di cultura entro suoi limiti ben definiti. Il cinema, che ha una tradizione letteraria molto giovane, non si è discostato di molto dalle tendenze generali, e nel giro di pochi anni si è creato una gamma di argomenti che hanno determinato, dal linguaggio alla critica, un suo caratteristico filo discorsivo con svincoli quasi fissi. Anche se molto attento a tutte le scienze sociali, il cinema, a mio avviso, resta incapace di guardarsi come fenomeno esso stesso inserito nella società. Una serie di motivi cui accennerò più avanti, hanno contribuito a collocarlo in una posizione di élite, che tra l'altro gli è molto poco vicina di natura; vale a dire che quello che viene fuori generalmente dalla sua letteratura, è un cinema quasi personalizzato, in ultima analisi autonomo dai fenomeni che coinvolge e che lo creano. Cercando di mettere a fuoco un'analisi sulle donne, l'immagine del cinema oggetto di studi critici, si è andata sfaldando, mentre tornavano sempre più in primo piano i riflessi del cinema come mezzo di comunicazione di massa, come ambiente di lavoro, come risultato degli individui che lo compongono.

Dovendo formulare la dimensione delle donne, interessava, oltre ad osservare il cinema come fenomeno d'arte, ricucirlo alle tendenze più caratteristiche della società nei confronti della situazione femminile; tirarne fuori cioè, una cultura il più possibile autentica. Così, a un dato momento, si è verificata l'impossibilità di adeguare uno studio sulla donna a schemi più generalmente accettati del cinema, e il processo più significativo che è avvenuto in questo studio è stato quello di liberazione da schemi preconcetti, per arrivare a guardare il cinema più sotterraneo, anche se forse meno attraente. Da qualunque prospettiva la si vedesse, la lavoratrice del cinema, inchiodata alla sua attività, rimandava un'immagine falsa di sé. Si è creduto opportuno allora, non isolare a singoli momenti lo studio sulle donne, ma accoglierlo nella visione più ampia della situazione generale della donna nella nostra cultura. E' sembrato che in questo modo, sia il

cinema, sia la donna che vi lavora, assumessero motivazioni e spunti critici più significanti, proprio perché osservati nella loro globalità. E' stato necessario suddividere l'argomento in tre tronconi principali, e cioè il lavoro delle donne negli stabilimenti cinematografici; quello nei settori più qualificati del cinema e la presenza e funzione del personaggio femminile nel cinema come arte. Tutti e tre i blocchi principali si sono snodati dietro alcune premesse storiche ai relativi argomenti; solo attraverso questi brevi cenni introduttivi, è stato possibile spiegare molti dei punti oscuri sulla dimensione della donna nel cinema.

Mancando di altri esempi, lo studio di questa monografia, è stato reso possibile solo dalla collaborazione delle lavoratrici che ho intervistato; una collaborazione che si è tradotta in una serie di sollecitazioni e di verifiche che mi sono state date dalle stesse intervistate. Tengo molto a sottolineare che in tutti i casi, le persone con cui ho avuto modo di parlare non hanno mai mostrato l'intenzione di ingioiellare le loro argomentazioni come purtroppo accade piuttosto frequentemente nelle interviste, per quel tanto di rispettosa timidezza che ancora esiste per la parola stampata; ma il loro interesse è stato solo quello di stabilire una collaborazione il più possibile fruttuosa con me.

L'attenzione vivace delle intervistate per l'argomento che stavo trattando è il risultato più felice di questo studio sperimentale. Il denominatore comune di tutti i problemi che si sono andati affrontando, e cioè la problematica femminile, ha portato con sé un aspetto particolarmente interessante nella circolarità degli argomenti sviluppati. La difficoltà di scindere nettamente ogni aspetto dall'altro è una verifica dell'esistenza di un discorso unitario, fisionomico, sulla problematica femminile nel cinema. A questo proposito, l'intervista diretta di una passafilm, è stata inserita tra quelle di lavoratrici nei settori artistici e più qualificati, proprio perché si rendesse evidente l'analogia dei problemi tra tutte le intervistate, e al di fuori di differenziazioni di classe, di professione, di cultura.

UNA PREMESSA SULLA STORIA DEL LAVORO FEMMINILE

La difficoltà di individuare storicamente il profilo della donna lavoratrice, deriva dalla riluttanza degli studiosi del lavoro a dare un peso reale alla produzione femminile, che tende a rientrare in quadri più socio-culturali che realmente economici. Dei periodi più antichi, quindi, ci rimangono solo accenni vaghi, deduzioni possibili, e la ricostruzione della storia del lavoro femminile richiede più pazienza di quanta ne occorra per altri argomenti. E' comunque molto significativo tenere presente accanto all'arco storico della donna lavoratrice, anche il tracciato della sua situazione giuridica, che ne rappresenta la diretta conseguenza codificata. Nel suo acuto studio sulla posizione giuridica della donna, Maria Giuseppina Manfredini descrive come, salvo alcuni casi in cui la donna è tutelata nella sua gestazione e maternità, la maggior parte delle norme riguardanti il sesso femminile, può essere considerata la conseguenza di una presunta incapacità della donna, o di una sua capacità minore rispetto all'uomo.

Quindi, relativamente ad un quadro storico sulla situazione giuridica della donna, l'autrice conclude che: « L'appartenenza al sesso femminile è stata nei vari sistemi giuridici una delle cause di limitazione della capacità giuridica » [1].
Bisogna risalire molto indietro nel tempo, e solo ad alcune popolazioni, per trovare schemi giuridici più favorevoli alla donna; il motivo molto semplice di questa generale situazione di inferiorità, deve essere collegato allo schema della società a struttura patriarcale, schema al quale devono essere fatte risalire la maggior parte delle culture che oggi è possibile studiare. Dalla società patriarcale, alla scarsa considerazione di cui gode la donna sul piano giuridico, il passo è molto breve: la struttura patriarcale si concretizza, nella cultura, in un atteggiamento di forza e di possesso dell'uomo nei riguardi della donna che, oggettivata, perde capacità e potere di espressione.

Storicamente è possibile sintetizzare i concetti legati allo stato di inferiorità della *classe femminile*, in due tesi principali; la prima, sostenuta da Platone, Montesquieu, Mazzini, Stuart Mill e altri, afferma un'incapacità della donna da collegarsi alla sua minore forza muscolare. Con l'epoca tecnicistica e la completa meccanizzazione della vita, quindi, l'incapacità può evolversi e scomparire.
La seconda tesi invece, sostenuta da Aristotele, Rousseau, Schopenhauer e altri, è molto più rigida nei riguardi della donna, sostenendone la « naturale » e totale incapacità di evoluzione. Con l'imprecisione della schematicità, possono ridursi a questi i fondamentali pensieri degli uomini che, attraverso la storia, si sono espressi sulla *questione femminile*. Come avevo accennato, l'emarginazione sociale della donna si fa sentire di meno fra i popoli a regime comunitario, come sono alcuni primitivi attuali, o come potevano essere i Galli e i Germani, tra i quali era permesso quello che notoriamente è tassativamente proibito alla donna, e cioè la guerra a fianco degli uomini. La capacità di lavoro, e le regole

[1] M. Giuseppina Manfredini, *La posizione giuridica della donna nell'ordinamento costituzionale italiano*, pubblicazione della facoltà di Scienze economiche e commerciali dell'Università di Roma.

che lo caratterizzano sono, ovviamente, in rapporto alla situazione giuridica della donna. Quello che va sottolineato è che il concetto di « femminilità », e l'esenzione delle donne dai lavori gravosi, sono conquiste molto recenti. L'Egitto e la Babilonia, vedevano le donne mietitrici, spigolatrici, tagliatrici di grano; *sempre le donne* inoltre, avevano in mano tutta l'industria tessile, si occupavano della panificazione e della preparazione del combustibile, ottenuto dall'impasto di sterco di vacca. Interi settori di produzione erano affidati alle donne che, in misura non certo minore dell'uomo, contribuivano a dare una notevolissima spinta economica alla società di appartenenza.

Nonostante questo, la divisione dei compiti era in Egitto come in Babilonia, rigidissima: i settori che vedevano impiegata la donna rifiutavano il lavoro maschile, pena la sua mortificazione. Questa categorica spartizione dei compiti, alla cui salvaguardia erano spesso devoluti sia tabù sia forti freni sociali, si è mantenuta quasi sempre costante. Tutt'ora, nonostante nella maggior parte dei campi di lavoro, non esistano freni legali all'ammissione di manodopera femminile, i settori industriali non sono mai, e non comunque per periodi di tempo lunghi, appannaggio dei due sessi insieme, come si potrà vedere dai dati riportati più avanti.

Nella Grecia achea, la donna continuò a svolgere lavori molto pesanti, nella Grecia di Pericle fu ancora più svantaggiata: lavorava sempre nella sua casa o in laboratori annessi; le era impedito uscire sulla strada, tanto che l'uomo greco era sempre sicuro, incontrando donne fuori delle case, che fossero etère o appartenenti a bassi strati sociali. In ogni caso la donna greca era incapace giuridicamente, e viveva chiusa nei ginecei, lontana dalla cultura. Nonostante Pericle, per bocca di Tucidide, avesse rotto ogni disuguaglianza sociale, portando sullo stesso piano giuridico il cittadino povero come il ricco, la donna non cambiò né migliorò la sua situazione; l'epoca ellenistica, arrivò senza che la donna greca avesse conquistato alcun diritto di cittadinanza.

Platone aveva detto che: « La natura femminile non è in nulla inferiore a quella maschile, così che si può insegnare ad una donna assolutamente tutto ciò che si desidera che ella sappia ». Ma Aristotele, contrario a Platone, non aiutò la cultura greca a modificarsi; il filosofo infatti afferma: « Il maschio [2] è per natura destinato a comandare la donna », e poi: « L'uomo libero comanda lo schiavo, come il marito la moglie e il padre il figlio. In ciascuno di questi le parti dell'anima esistono, certo, ma a gradi differenti. Lo schiavo è interamente privato della capacità di decisione; la donna ce l'ha ma impotente; il fanciullo ce l'ha ma incompleta. Bisogna ammettere che lo stesso è per le virtù morali: tutti devono averne parte, ma non nella stessa misura. Basta che ognuno ne abbia quanto conviene alla sua destinazione ».

E' ovvio che la donna, essa stessa oggetto di diritto, non può avere a sua volta alcun diritto e quindi alcun peso giuridico; e non essere giuridicamente presenti nella vita di una società, vuol dire molte cose; e cioè non essere partecipi alla realizzazione della storia, come non poter esprimere la propria volontà, se non mediata da quella maschile, non aver peso nella politica come non poter testimoniare a favore o contro nessuno, in poche parole: non esistere. Quanto questa situazione sia lontana dall'appartenere ad un passato remoto, vorrei metterlo in evidenza subito, anticipando come, per esempio a proposito dell'incapacità a testimoniare, le leggi siano cambiate solo molto recentemente; in Italia, per l'esattezza, con la legge Morelli del 1877.

La donna romana è in alcuni casi più avvantaggiata di quella greca; le è permesso

[2] Aristotele, *Politica.*

di circolare per la città e gode di maggiore rispetto, anche se svolge un durissimo lavoro nelle miniere.
I giuristi romani non si vergognano di ammettere che: « In multis articulis iuris nostri deterior est condicio foeminarum quam masculorum », ma questo non li esime dall'esprimersi sulla donna in termini di « laevitas animi », « infirmitas consilii », o « imbecillitas sexus ». Il periodo giustinianeo è molto più favorevole alla donna, offrendole una quasi parità con l'uomo nel diritto privato; mentre il medioevo costituisce una fase contraddittoria quanto significativa per la condizione femminile. Un periodo di storia tanto lungo quanto lo è stato quello medioevale, non può svolgersi senza profondi mutamenti e apparenti incoerenze, ma, in linea generale, la donna medioevale acquistò sul piano del lavoro una nuova forza. Era permesso alle donne riunirsi in corporazioni artigiane, prerogativa generalmente maschile. Le corporazioni, dalle quali erano esclusi gli uomini, permisero alle donne di autonomizzare il proprio lavoro e di acquistare, di conseguenza, un nuovo potere decisionale nell'ambito della vita lavorativa della società.

E' vero che non tutte le donne medioevali avevano la possibilità di esercitare un mestiere, ed erano numerosissime le serve che non godevano di alcun diritto nei confronti dei padroni; ma la complessiva situazione del lavoro femminile sembrerebbe migliorare, o almeno aprirsi a nuove prospettive.

La realtà è un po' meno felice; non va dimenticato, infatti, che il medioevo disprezzava profondamente il lavoro come il commercio, tacciando di inferiorità l'individuo costretto ad ammettere pubblicamente con il suo lavoro, il marchio del proprio basso strato sociale. E' in questo quadro di valori sociali che alla donna si permise di esercitare mestieri che oggi appaiono molto gratificanti; così il medioevo contò donne medici, donne scrivano, e donne maestre di qualche mestiere (anche se nell'ultimo caso solo nella vedovanza). La conferma della scarsa importanza che ebbero queste innovazioni sul piano del lavoro, l'abbiamo nella posizione giuridica della donna in questo periodo; il feudalesimo, di stampo militare, escluse la donna, come la escluse il periodo comunale continuando a tenerla lontana dall'istruzione.

E' dal finire del periodo medioevale che il lavoro femminile va svalorizzandosi sempre più, nella direzione moderna che conosciamo, e contro la quale si combatte, con scarso entusiasmo, solo da qualche anno. Lo scarto dei salari tra lavoratori e lavoratrici aumenta progressivamente; i lavori tradizionalmente femminili vanno perdendo importanza o divengono appannaggio maschile; i vecchi atteggiamenti di disprezzo del lavoro vanno lentamente modificandosi, fino alla completa riabilitazione del lavoratore, che diviene il nuovo fondamentale valore del periodo rinascimentale. Sulla posizione della donna lavoratrice di questo periodo, alcuni autori sembrano discordi; da un lato sembra che il lavoro femminile si vada svalorizzando senza che si pongano alternative; dall'altro cominciano a balzare fuori rari esempi di donne colte e inserite nella vita politica e artistica dell'epoca.

La verità è sempre la stessa, e cioè, nella sostanziale differenza esistente tra le diverse classi. Se alla donna delle classi elevate era permesso cominciare a conversare e ad esprimersi, quelle che rappresentavano la quasi totalità della sfera femminile della società, e cioè le donne lavoratrici, vivevano un periodo di sfruttamento tra i peggiori della storia. Le corporazioni femminili si sciolsero fino a scomparire del tutto; il numero dei lavori che alla donna era permesso di esercitare si fece sempre più basso. La conseguenza è ovvia: il numero di donne costrette a lavorare era sempre lo stesso, le possibilità di lavoro sempre più ridotte, era naturale quindi, che cominciasse una corsa al lavoro da parte delle donne, e che ne venisse fuori una concorrenza che non poteva non avvantaggiare il padrone che di fronte a tanta abbondanza di manodopera abbassava sempre più i salari. Contemporaneamente, e conseguentemente alla rivalutazione del lavoro e allo sfruttamento della donna di cui ho appena accennato, comincia l'epoca

della meccanizzazione. Dal momento che « *la macchina* » diviene la conseguenza e il mito del lavoro maschile, la donna ne è completamente allontanata. Le rimangono i settori più artigianali, quelli cioè, che in un'epoca tecnologica sono i più dequalificati.

Siamo arrivati a tracciare, anche se molto rozzamente, il quadro del lavoro femminile nel nostro particolare periodo storico; la situazione infatti, tranne qualche momentaneo peggioramento o miglioramento, non è sostanzialmente cambiata dal Rinascimento ai giorni nostri. In modo particolare si può dire che non sia cambiata neanche la cultura, almeno nei suoi riflessi sul problema del lavoro femminile. La similarità tra l'atteggiamento dell'uomo del XVI, XVII, XVIII secolo, e il datore di lavoro del XX secolo, nei confronti della donna, è straordinaria. Nel 1762 scriveva Rousseau nell'*Emilio* « Alle bambine non piace mai imparare a leggere e a scrivere, ma sono sempre leste a imparare a ricamare. Si immaginano già adulte e con la fantasia sfruttano quelle cognizioni per proprio ornamento ». Pochi mesi fa, un datore di lavoro, riassumendo con molta chiarezza quello che avevo già spesso sentito dire, ha detto: « Se le donne non lavorano nei settori in cui generalmente sono impiegati gli uomini, è perché non ne hanno l'attitudine. Le donne riescono meglio in quei lavori dove occorrono pazienza e mani delicate ». In linea generale i lavori ai quali si pensa che la donna sia più adatta, nell'ambito degli stabilimenti cinematografici, sono i meno qualificanti e fra i meno retribuiti. La chiarezza con cui il datore di lavoro in particolare e la società in genere, hanno sempre interpretato le attitudini professionali della donna, mi piace riassumerla in questo: scriveva l'intendente[3] Boullon il 9 maggio 1765: « Mi sono interessato alla sorte delle tiratrici di filo; mi si dice che per modici salari lavorano per diciotto ore al giorno; che finiscono per contrarre gravi malattie, che presto o tardi le rendono inabili al lavoro e che muoiono nella miseria ».

Intanto, in questo lento modificarsi dei valori sociali, la donna lavoratrice sfruttata « per modici salari », cade sotto il disprezzo della società. Ha inizio il periodo capitalistico, e con questo si vanno coniando nuovi miti per la donna, cui la società chiede a gran voce di essere moglie e madre, senza curarsi poi dei problemi della sua sopravvivenza. Alcune donne, sempre le più istruite e le più intelligenti, cercarono ogni mezzo ed ogni strada nel tentativo di modificare una situazione eccessivamente gravosa per le lavoratrici e la donna in generale. Molte chiesero per il proprio sesso nuovi diritti; lo fece Olimpia de Gouges, nella sua *Dichiarazione della donna e della cittadinanza*, affermando che se la donna aveva il diritto di salire al patibolo, avrebbe dovuto avere anche tutti gli altri diritti civili; Robespierre, in risposta, la mandò al patibolo.

Mentre il lavoro per la donna diminuiva, e la prostituzione cresceva, come diretta conseguenza dello stato di miseria in cui la maggioranza delle lavoratrici era caduta, cominciarono anche le prime battaglie per l'istruzione femminile, che si rendeva sempre più necessaria. A prevenzione della sconcezza che potevano costituire le donne colte, si erano espressi in molti; nel *Traité sur l'éducation* del XVIII secolo, Fénelon aveva scritto: « Mantenete le fanciulle nei limiti ed insegnate loro che deve esistere per il loro sesso un pudore verso la scienza quasi delicato quanto quello che ispira l'orrore del vizio ». Affermazioni di questo tipo sono molto frequenti nella storia, né accennano a scomparire; basta pensare che nel 1963 Sir John Newsom, nel suo *Metà del nostro futuro* sosteneva che: « Non abbiamo trascurato il fatto che probabilmente una delle soluzioni migliori, anche con le ragazze più difficili, per allenarle a un lavoro più critico sia nell'economia domestica, sia nel cucito possa risiedere nel loro naturale interesse per l'abbigliamento, per l'aspetto esteriore, per le buone maniere ».

●

[3] Cit. da Evelyne Sullerot, *La donna e il lavoro*, Etas Kompass, 1969.

In Italia si dovette aspettare fino al 1859 perché, con la legge Casati, si potesse cominciare ad assorbire lentamente gli indescrivibili indici di analfabetismo femminile, con un corso gratuito della durata di due anni. L'assorbimento, oltre che lento, fu anche ostacolato a più riprese, se Tullio Tentori[4], ne dà conferma in uno studio sulla donna ed il lavoro, rilevando come, in un paesino della Lucania da lui preso in esame, diverse decine di anni dopo la promulgazione della legge Casati, la totalità delle donne erano ancora incapaci di firmare il registro matrimoniale. L'analfabetismo maschile infatti, è da riferirsi prevalentemente a fattori di ordine economico, mentre per l'istruzione femminile andava ad aggiungersi il rifiuto della famiglia di concedere alle figlie una cultura che Fénelon e tanti altri avevano contribuito a definire viziosa.

Se occorsero lotte per arrivare alla legge Casati, l'ottenimento di un'istruzione secondaria alle donne, costò interrogazioni alla Camera. L'accesso alle scuole secondarie fu aperto alle donne italiane nel 1883, ma solo teoricamente, perché la realtà era fatta di presidi sconvolti che continuavano nel tentativo di rifiutare le iscrizioni. Basterebbe questo per dare una matematica spiegazione ai problemi della lavoratrice sfruttata e dequalificata dei nostri anni. Dal momento in cui l'istruzione cominciò a camminare sempre più al passo con la possibilità di inserimento nel mondo del lavoro, la donna si trovò sempre più emarginata in settori senza alcuno sbocco. L'inserimento ufficiale delle donne nel lavoro, avvenne in Italia verso la fine dell' '800, molto in ritardo rispetto agli altri paesi; ma se ufficialmente alla donna era permesso in alcuni casi di lavorare, in un paese a disoccupazione endemica come era l'Italia, la pratica era molto diversa. L' '800 mostrò tutto il suo disprezzo per la donna, per bocca di pensatori come Proudhon e altri; purtroppo Proudhon, di cui pare sia stata recentemente riconosciuta la pederastia, oltre ad odiare le donne godeva di molto prestigio, ed è per nostra fortuna che non fosse ancora possibile esaudire uno dei suoi più grandi desideri: quello di agire geneticamente sulle donne in modo da crearne una razza conforme alle esigenze della società. Sempre secondo Proudhon, il marito dovrebbe avere diritto di vita e di morte sulla moglie; potrebbe sembrare eccessivo, se non si pensasse che con il Codice Rocco, il marito ha ancora potere di correzione corporale sulla moglie, e, ancora più avanti, il 7 novembre 1967, il Tribunale di Sassari riconobbe « a scopo di correzione » il diritto del marito di percuotere la moglie; in questo caso il Tribunale decise che le percosse non costituivano reato.

Comunque, mentre Proudhon fantasticava sul modo migliore per far cessare l'esistenza delle donne, queste ultime emigravano sempre più lontano alla ricerca di lavoro. L' '800 offriva due possibilità alla lavoratrice: le cosiddette comunità di lavoro femminile, dove le donne si dedicavano alla professione sotto la stretta sorveglianza di suore; o la fabbrica, che allora voleva dire 17 ore di lavoro giornaliero, compensate da salari ridicolmente bassi e accompagnate da un'assoluta obbedienza al padrone che, come afferma un rapporto del 1877, non escludeva lo « ius primae noctis ».

Dalla rivoluzione francese, avevano preso il via, come logica conseguenza del filtrare di idee democratiche, alcuni movimenti femministi, spesso messi a tacere da altri movimenti antifemministi come quello creato dagli apostoli di Nietzsche, di cui grande promotore fu Strindberg. Le donne italiane però, non conobbero questo fermento europeo, impegnate com'erano a vivere il periodo risorgimentale, certo non favorevole all'accoglimento dei loro diritti. Se Mazzini incitava la donna e l'operaio a reagire alla loro oppressione, il Gioberti rispondeva che: « La donna, insomma è in un certo modo verso l'uomo, ciò che è il vegetale verso l'animale, o la pianta parassita verso quella che si regge e sostenta da sé ».

[4] Tullio Tentori, *Scritti antropologici*, vol. II, Ricerche, 1970.

Con la Restaurazione le donne ricaddero in una posizione di inferiorità, mentre dopo l'Unità si aprirono per loro alcuni spiragli per l'ottenimento di nuovi diritti civili. E' interessante notare che tutte le legislazioni tendono a concedere maggiori diritti alla donna nubile, lasciando quella coniugata in una posizione di grande svantaggio. La spiegazione, a mio avviso, è da ricercarsi nella posizione, secondo la società, « innaturale » e indesiderata della donna nubile. La donna sposata, e quindi con ogni probabilità madre (e questo è il maggiore interesse di ogni società patriarcale) ha bisogno di un maggior controllo. Nell'apparente apertura delle leggi attuali nei confronti delle donne, si può osservare lo stesso andamento di maggior freno per la donna madre rispetto alle altre; segno che non ci si è ancora posti di fronte all'eventualità che le donne possano cominciare a desiderare rapporti di convivenza al di fuori di quelli tradizionali.

Se l'operaia e la contadina avevano continuato a lavorare da sempre, alla donna borghese fu concesso solo nel 1890 con la legge del 17 luglio, di accedere alle Pie istituzioni di Beneficenza; anche in questo caso però, occorreva, per la donna coniugata, un'autorizzazione del marito. Nel frattempo alcune donne avevano cercato di inserirsi in professioni considerate di appannaggio maschile. A Torino nel 1883 Lidia Poët suscitò uno scandalo per essere riuscita ad ottenere l'iscrizione all'Albo degli Avvocati: una sentenza della Corte d'Appello dello stesso anno, e poi la Corte di Cassazione, rimediarono all'errore, ordinando che l'iscrizione fosse respinta e cancellata. Questo della Poët è un caso passato alla storia; in realtà le donne che cercarono sbocco in professioni maschili, furono più numerose di quanto si possa pensare.

La lotta per il diritto di voto fu lunga e piena di ostacoli; il lettore saprà quando e per quali motivi alla donna fu concesso in Italia il diritto di voto. Desidererei riportare, a titolo informativo, una celebre affermazione di Arnold Ward [5] che nel 1910 si opponeva ad una proposta di legge per il voto delle donne; la frase può essere considerata rappresentativa della visione che una certa cultura europea, aveva della donna: « Stasera innumerevoli donne invisibili monteranno la guardia agli ingressi di quest'aula e voteranno attraverso di noi. E adesso si viene a proporre, come se non bastasse, che dovrebbero anche votare per conto proprio, per mettere così nelle loro mani, praticamente, due voti, mentre noi non ne abbiamo neppure uno ».

Fu con la prima guerra mondiale che l'Italia si accorse di avere bisogno di impiegare le donne in settori di maggiore responsabilità rispetto a quelli in cui comunemente lavoravano. Si può quasi dire da un giorno all'altro, dopo tante discussioni e inorridite proteste, la donna fu letteralmente trasportata di peso negli uffici e nelle fabbriche, tanto che nel 1917 la manodopera femminile aveva raggiunto nelle fabbriche di munizioni, il 70% sul totale dei lavoratori. Bisognosa di medici, avvocati e tutta una serie di professioni lasciate deserte dagli uomini in guerra, l'Italia si accorse che le donne non avevano la possibilità di sostituire il lavoro maschile, perché mancanti dell'istruzione necessaria e ostacolate nell'ingresso nel lavoro dalla difficoltà di ricevere le autorizzazioni dei coniugi lontani. Fu per questo motivo che il 27 febbraio 1917 il Guardiasigilli Sacchi chiese l'ammissione della donna senza remore a tutti gli impieghi; ammissione che, nonostante tutto, avvenne ufficialmente solo il 17 luglio 1919.

Appena finita la prima guerra mondiale le lavoratrici ricominciarono ad essere emarginate. Alle donne si chiusero non solo interi settori produttivi, ma anche e soprattutto i maggiori gradi di carriera. Il fascismo poi, continuò come poteva ad impedire il lavoro femminile suggerendo come alternativa la procreazione. Ma il suggerimento non bastò, e si dovette stabilire prima con il D.L. 5 settembre 1938

[5] Cit. da Eva Figes, *Il posto della donna nella società degli uomini*, Feltrinelli, 1970.

che le donne negli impieghi statali non dovevano superare il 10% del numero complessivo dei lavoratori; e infine con il R.D. 29 giugno 1939 si specificò quali erano le cariche cui potevano accedere le donne; restavano escluse ovviamente, tutte quelle amministrative di gruppo A e B. Quanto le leggi possano condizionare e riflettere allo stesso tempo, una cultura restia a modificarsi si osserva nella seguente affermazione della Manfredini: « La ferrea dipendenza della moglie, che tuttavia il costume e il lavoro femminile andavano attenuando, comportava una disparità giuridica che necessariamente si risolveva in seno alla famiglia, in una inferiorità morale, anche rispetto ai figli, pur se la donna era stata dichiarata capace ». L'autrice aggiunge poi un'altra affermazione molto significativa: « In genere quando si è affermato "tutti gli uomini nascono uguali" con posizione giusnaturalistica, o "tutti gli uomini sono uguali davanti alla legge" con impostazione formalistico-positiva, non si intendeva riferirsi agli "uomini" come genere umano ma restrittivamente agli appartenenti al sesso maschile; così quando si usava l'espressione "cittadini" quali destinatari di disposizioni tendenti ad assicurare l'uguaglianza, non ci si riferiva a tutti i cittadini nel loro insieme considerati, ma solo a quelli di sesso maschile ».

Anche se è meno individuabile ad occhio nudo, la situazione generale del lavoro femminile, non si è modificata di molto negli ultimi anni. Infatti, i motivi che comportano questa messa in atto del meccanismo di rigetto della donna da parte del mercato del lavoro, non sono attribuibili solo a generici e quindi mutabili problemi di carattere economico; ma caso mai alle strutture portanti della società: quelle che hanno comportato e oggi perpetuano, per la loro stessa sopravvivenza, una costante azione di discriminazione nei riguardi della donna.

IL LAVORO
NEGLI STABILIMENTI

La raccolta dei dati, i cavilli, il significato
La meccanizzazione
L'istruzione professionale
Grado di istruzione
Assenteismo e maternità
Come le lavoratrici vedono il lavoro femminile

La raccolta dei dati, i cavilli, il significato

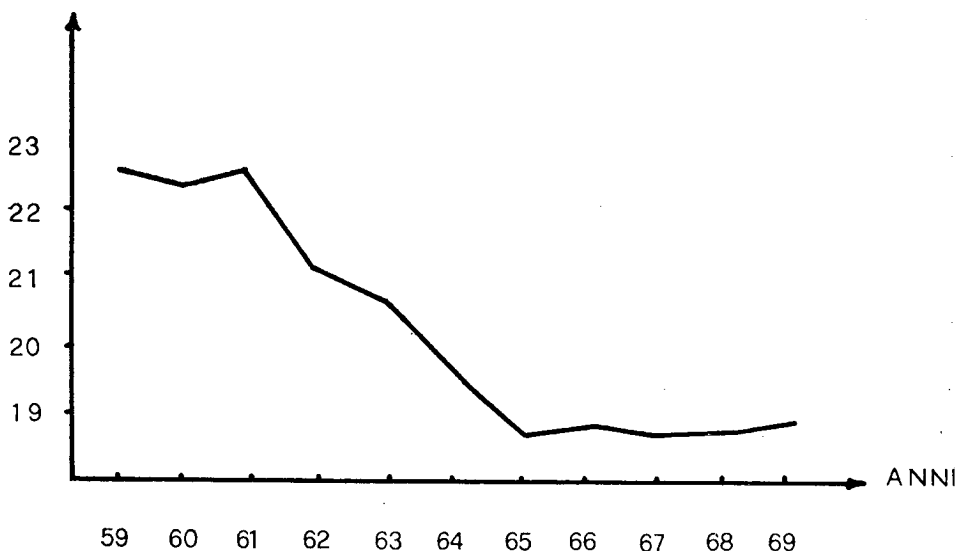
Partendo da uno studio a carattere scientifico sulla situazione generale degli stabilimenti cinematografici, si è potuto arrivare a tracciare la condizione delle operaie che vi lavorano. Non essendoci dati disponibili sullo specifico argomento che si doveva trattare, si sono prese in esame alcune aziende tra quelle romane, e precisamente: uno stabilimento di produzione; quattro stabilimenti di sviluppo e stampa e tre stabilimenti di doppiaggio. Le aziende studiate hanno una percentuale di personale variabile ed è quindi stato possibile avere un campione valido per una rilevazione statistica che ha permesso un'osservazione dei fenomeni caratteristici dell'industria cinematografica.
Per la ricerca si è proceduto in questo modo: si sono distribuiti specchi da compilare ai responsabili degli stabilimenti, e questionari alle donne che vi lavorano. Agli stabilimenti è stato richiesto:

— Il numero dei dipendenti nei reparti tecnici divisi per sesso e categoria;
— Le qualifiche, all'atto dell'assunzione, dei dipendenti attualmente presenti negli stessi reparti;
— Numero dei dipendenti impiegati negli ultimi cinque anni ripartiti per sesso;
— Assenze effettuate dai dipendenti nell'ultimo anno lavorativo distinte per sesso e contemplando a parte la voce maternità.

La raccolta dei dati è stata in alcuni casi veloce grazie alla collaborazione di alcuni dipendenti degli uffici amministrativi; in altri casi (la maggior parte) è stata ostacolata dalla chiara intenzione da parte del gruppo dirigente, di non collaborare alla ricerca; nonostante fosse stata garantita l'anonimità nel caso di aziende private e i dati che si richiedevano fossero facili da reperire e, almeno così credevo, innocui da pubblicare. A volte mi sono trovata di fronte alla chiara legge dell'omertà, come nel caso dell'Istituto Luce da cui, come Ente di Stato, mi sarei aspettata un appoggio valido, e che mi ha invece ostacolato più di tutti gli altri stabilimenti, tra scuse di carattere burocratico e un'ostentata distrazione alle mie richieste. Sia nel caso dell'Istituto Luce, come per quegli stabilimenti che mi avevano, non a parole ma di fatto, negato le informazioni, ho ottenuto i dati attraverso i rappresentanti sindacali. Purtroppo, la difficoltà per i rappresentanti sindacali, che lavorano quasi sempre al di fuori degli uffici amministrativi, di reperire i dati, ha comportato una quantità di informazioni inferiore a quella che sarebbe stata augurabile. La maggior parte dei dati relativi agli stabilimenti sono stati confrontati con altri forniti dall'ISTAT e dal Ministero del Lavoro, questo perché si potessero osservare eventuali differenze significative tra l'industria cinematografica e le altre industrie, in modo da poter verificare se, e fino a che punto, la situazione delle lavoratrici negli stabilimenti rispecchiasse quella più generale della lavoratrice nell'industria. Uno degli aspetti più vistosi verificabile dai dati, è il chiaro andamento decrescente dell'occupazione femminile sia nell'ambito dell'industria cinematografica che in tutte le altre.
Naturalmente l'allontanamento delle donne dall'industria ha un inizio, e l'inizio è molto chiaro, coincide con l'entrata in vigore della legge relativa alla parità salariale. Come si saprà, la parità salariale è in atto dal primo gennaio 1965, ma già da qualche anno l'OIT (Organisation Internationale du Travail) cercava di riassestare i grossi squilibri salariali che si verificavano tra la manodopera maschile e femminile. Infatti, già l'articolo 119 del Trattato di Roma, relativo ai paesi aderenti al Mercato Comune, aveva stabilito che: « Ogni stato membro assicura nel primo periodo e manterrà in seguito l'applicazione del principio di eguaglianza di remunerazione tra lavoratori maschi e femmine ».
Naturalmente ancora una volta i cavilli legali vennero in aiuto delle industrie; infatti era sufficiente per i datori di lavoro far figurare come diverse le attività svolte dalla manodopera maschile e femminile (particolare che la legge non aveva previsto) per continuare tranquillamente a corrispondere salari più bassi alle lavoratrici.

La sola ragione che spingeva i datori di lavoro ad assumere personale femminile era la minore retribuzione; le donne costituivano un pozzo di lavoro sottopagato da utilizzare per i lavori più dequalificati, e dal momento in cui fosse avvenuta la parità salariale, le industrie non avrebbero più avuto alcuna convenienza ad assumere manodopera femminile. Resasi conto che nessuna azienda aveva applicato la legge, la Risoluzione degli Stati membri stabilì nel 1961 un programma di assorbimento in più tempi dello squilibrio salariale, in modo tale che le industrie avessero a disposizione un arco di tempo di circa due anni per mettersi definitivamente in regola con la legge. Dal momento che la sociologa E. Sullerot nel suo studio sul lavoro femminile, ha verificato con prove la mancanza di applicazione della legge in alcuni paesi europei e relativamente ad alcune tra le più grandi industrie, dovremmo dedurre che, o l'Italia è un paese all'avanguardia nell'onestà dell'applicazione delle leggi, oppure anche in questo paese si verificano le stesse inosservanze che altrove; comunque non mi è stato possibile, relativamente agli stabilimenti cinematografici, avere alcuna conferma né in senso positivo né negativo. E' chiaro comunque, che di fronte alla difficoltà di continuare a distribuire, a dispetto della legge, salari differenti per la manodopera femminile e quella maschile, tutte le industrie hanno messo in atto una politica di emarginazione delle donne dai loro posti di lavoro.

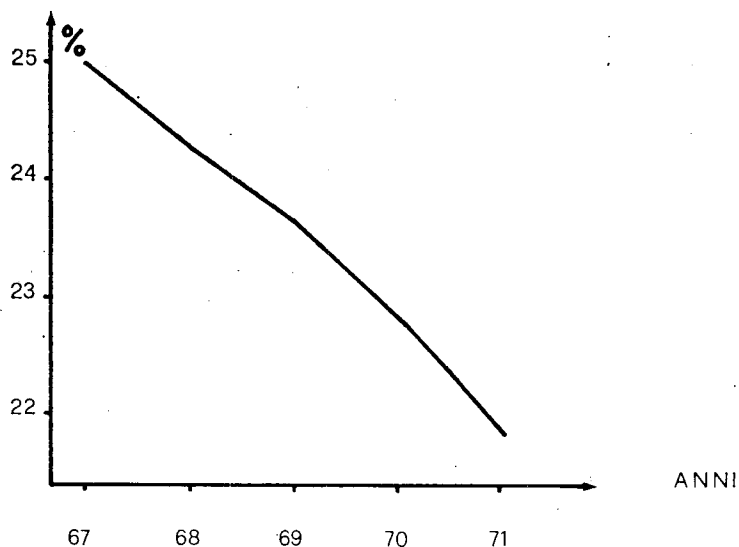
TAVOLA 1

PERCENTUALE DONNE SU TOTALE OPERAI NELL'INDUSTRIA

Dalla Tavola 1, si nota chiaramente come dal 1961 al 1965 la percentuale delle donne impiegate, sia diminuita costantemente, passando dal 22,5% del 1961 al 18,7% del 1965, per poi stabilizzarsi approssimativamente intorno a questo valore. Il riassestarsi delle percentuali dal 1965 in poi, non deve però essere interpretato come dovuta ad una normalizzazione della situazione occupazionale femminile, quanto alla mancanza di completa meccanizzazione di alcuni settori industriali, che frena fino a questo momento, un ricambio totale della manodopera femminile con quella maschile.

Per quanto riguarda il cinema si noterà (Tavola 2) che la linea decrescente del-

l'occupazione femminile è analoga (anche se molto più grave) a quella di tutte le altre industrie.

TAVOLA 2

PERCENTUALE DI OPERAIE NEGLI STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI

Dai dati raccolti, balza agli occhi la situazione di crisi che attraversa l'industria cinematografica; infatti, per gli stabilimenti presi in esame, si è avuto un calo globale di personale del 20,6% relativamente agli anni 1967, '68, '69; mentre nell'industria manifatturiera si è avuto per lo stesso periodo, un aumento di manodopera del 4,9%. Per quanto riguarda il confronto tra uomini e donne, relativamente ai settori degli stabilimenti presi in esame, la percentuale delle donne sul totale degli operai, passa dal 25% del 1967 al 21,7% del 1971, il che ne dimostra il forte calo. Volendo poi fare un ragguaglio dei dati del cinema, con quelli relativi all'industria in generale, si nota che, pur essendo le donne negli stabilimenti cinematografici, in percentuale superiore che nell'industria, l'andamento di questa percentuale negli anni presi in esame (1967-1971) è tale che, estrapolato dagli anni precedenti, porta a vedere nel settore cinematografico uno di quelli che stanno più nettamente passando dalle mani femminili a quelle maschili. La spiegazione è nella rapida meccanizzazione verso cui si sta indirizzando tutta l'industria cinematografica. Infatti, dai dati relativi ad uno stabilimento (Tavola 3) si deduce chiaramente che esistono alcuni reparti esclusivamente maschili ed altri esclusivamente femminili o quasi; inoltre, in due dei tre reparti misti, gli uomini hanno prevalentemente la qualifica di impiegati, mentre le donne sono tutte operaie. Dai dati contenuti nella pubblicazione dell'ISTAT [1] su cui mi sono basata per effettuare i confronti con l'industria, risulta che mentre negli anni che vanno dal 1959 al '66, la percentuale dei lavoratori maschi nell'industria, rispetto alla popolazione maschile, andava aumentando, passando dal 17,1% al 18,2%, fra le donne accadeva il contrario e si scendeva dal 5% al 3,8%. E' chiaro quindi il progressivo allontanamento delle donne dai settori industriali, proprio quelli in cui esistono migliori condizioni di lavoro. Questi dati sembrano contraddire i generici

[1] [Istituto Centrale di Statistica], *Annuario di Statistiche dell'Emigrazione e del lavoro*, 1965 - 1970.

discorsi sull'emancipazione femminile. Tutta la condizione di esistenza della donna sembra rafforzare, anziché cancellare quegli aspetti della vita femminile che sono in contraddizione con l'accettazione nel mondo del lavoro.

TAVOLA 3

REPARTI		*Uomini*	*Donne*	*% Donne*
LABORATORIO CHIMICO	Impiegati	2	—	—
	Operai	—	—	—
PREPARAZIONE BAGNI	Impiegati	—	—	—
	Operai	2	—	—
DATORI LUCE	Impiegati	7	—	—
	Operai	—	—	—
PREPARAZIONE COLORE	Impiegati	—	—	—
	Operai	4	10	71,5
PROIEZIONE	Impiegati	—	—	—
	Operai	5	—	—
MANUTENZIONE IMPIANTI	Impiegati	2	—	—
	Operai	10	—	—
SVILUPPO	Impiegati	1	—	—
	Operai	22	—	—
MONTAGGIO	Impiegati	—	1	100,0
	Operai	—	7	100,0
STAMPA	Impiegati	3	—	—
	Operai	5	15	75,0
PULITURA	Impiegati	—	—	—
	Operai	—	3	100,0
NEGATIVI	Impiegati	1	2	67,0
	Operai	1	18	95,0

La meccanizzazione

Una delle cause dell'allontanamento delle donne da tutte le industrie, e quindi anche da quella cinematografica, è la meccanizzazione. La dicotomia esistente nella nostra cultura tra il concetto di macchina e quello di donna, è ancora lontana dal morire. Nel caso degli stabilimenti cinematografici, i settori a maggiore percentuale di occupazione femminile, sono quelli più spiccatamente artigianali e comunque meno meccanizzati. Negli stabilimenti di sviluppo e stampa, per esempio, quasi tutta la lavorazione del negativo che richiede un'attività manuale e insieme una costante applicazione visiva, è affidata alle donne, e così avviene per tutti i settori di lavoro che richiedono un minore contatto con i macchinari. La conferma al fatto che la manodopera femminile è ancora accettata solo dove svolge attività disertate da elementi maschili, la si ha osservando, ad esempio, i dati relativi ad uno stabilimento di sviluppo e stampa romano, nel quale tutti i processi di lavorazione, compresi quelli svolti generalmente dalle donne, sono realizzati con nuove tecniche che hanno permesso una completa meccanizzazione: in questo stabilimento, lavora nei settori tecnici, una donna sola sui 265 dipendenti.

L'istruzione professionale

La volontà da parte dei datori di lavoro, di impiegare solo manodopera maschile nei settori più meccanizzati è appoggiata dalla mancanza di preparazione professionale delle donne. Già nel grado di istruzione, le donne dimostrano di aver subìto le conseguenze dello stato di discriminazione di cui è oggetto l'individuo femmina, cui non si richiede nessuna particolare forma di cultura o grado di istruzione, perché si pensa che debba risolversi economicamente nel matrimonio. Inoltre la contrarietà con cui la società mostra di concedere la cultura alle donne, come si è avuto modo di constatare nel capitolo relativo alla storia del lavoro femminile, non dimostra solo il desiderio di mantenere la prerogativa dell'istruzione come esclusiva dell'uomo; e neanche dipende unicamente da un'identificazione del lavoro femminile con la causa della disoccupazione maschile, sostengo che una maggiore preparazione culturale della donna, che comporta inevitabilmente un lavoro più qualificato, e quindi più remunerato, solleva i timori della società che vede in una realizzazione nell'ambito del lavoro della donna, una minaccia all'istituto familiare. Se la donna trovasse una garanzia di autonomia materiale e intellettuale nel proprio lavoro, con ogni probabilità tenderebbe a sottrarsi alla dipendenza economica dal marito, provocando così uno sbriciolamento della famiglia tradizionale, che fa da perno alle strutture economiche e politiche della società. Basta pensare come nelle classi più elevate, in cui il diritto all'istruzione non è negato alle femmine, l'ottenimento di un titolo di studio non comporta inevitabilmente e frequentemente anche una scelta di lavoro, ma resta solamente a testimoniare il prestigio della famiglia. Vale a dire che ancora oggi, nelle classi in cui c'è una maggiore possibilità di istruzione, le donne, soggiacendo all'influsso delle opinioni standard, sono portate a riaffermare la propria dipendenza economica nella famiglia, a dimostrazione di come ogni atteggiamento negativo del ruolo tradizionale, desta preoccupazione fino al momento in cui non sono riaffermati i valori sociali dominanti.

In ogni modo restano negati alle donne i presupposti per una preparazione professionale indispensabile per svolgere un lavoro nei settori più qualificanti. Né attraverso l'istruzione, né attraverso una preparazione professionale nell'azienda, né attraverso l'apprendimento diretto, si permette alla donna che lavora negli stabilimenti di tentare un'uscita dai propri compiti ristretti per sperimentare altri lavori che, nonostante non comportino alcuno sforzo fisico, sono considerati esclusivamente maschili.

Grado di istruzione

Si è detto come il problema dell'istruzione e in particolare dell'istruzione professionale, comporti uno stato di svantaggio delle lavoratrici rispetto ai colleghi. Osservando la Tavola 6 che descrive il tasso di attività (percentuale di occupati + disoccupati + in cerca di prima occupazione, sul totale della popolazione) misurato per classi di età, si nota che mentre nel 1960 la classe più attiva fra gli uomini era quella compresa fra i 14 e i 29 anni, negli anni seguenti interviene maggiormente la classe successiva. Questo potrebbe darsi che fosse dovuto alla maggiore durata media del periodo di studio dell'uomo; mentre in questo caso per la donna avverrebbe il contrario, soprattutto tenendo conto che la seconda classe d'età, deve comprendere in maggioranza donne sposate con figli, il che renderebbe ragione del mancato aumento del tasso d'attività di queste ultime. La conseguenza della mancanza di preparazione professionale si riflette immediatamente nella distribuzione delle donne nelle diverse categorie (Tavola 4), infatti il numero delle

TAVOLA 4 (Min. Lavoro - Aprile 1971)

INDUSTRIA CHIMICO-FARMACEUTICA E AFFINI

Categoria	I	II	III	IV	V	VII
Percentuale donne	16,0	48,0	72,0	69,5	69,0	50,0

donne nelle qualifiche alte è molto scarso rispetto a quello degli uomini; inoltre, la percentuale aumenta col diminuire della qualifica e viceversa; per gli uomini, si vede facilmente, avviene esattamente il contrario. Oltretutto si verifica spesso, che anche in settori ad alta percentuale di manodopera femminile, o addirittura esclusivamente femminili, i responsabili del reparto siano ugualmente uomini.

TAVOLA 5

STABILIMENTI CINEMATOGRAFICI

Categorie	I	II	III e succ.
Percentuale donne	9,1	37,0	81,0

Negli stabilimenti cinematografici, si verifica esattamente lo stesso fenomeno, come si può notare dalla Tavola 5 le donne nella prima categoria costituiscono il 9,1%; nella seconda categoria il 37%, e nella terza l'81%.

Assenteismo e maternità

Un fattore determinante ai fini dell'allontanamento della lavoratrice dal posto di lavoro è quello dell'assenteismo e della maternità. Il datore di lavoro lamenta le frequenti assenze della donna dal lavoro rispetto all'uomo; che la donna si assenti con molta facilità è fuori di dubbio. Dalla misurazione del grado di assenteismo della

TAVOLA 6

TASSI MEDI DI ATTIVITÀ = (OCCUPATI + DISOCCUPATI + IN CERCA DI PRIMA OCCUPAZIONE) × 100 POPOLAZIONE

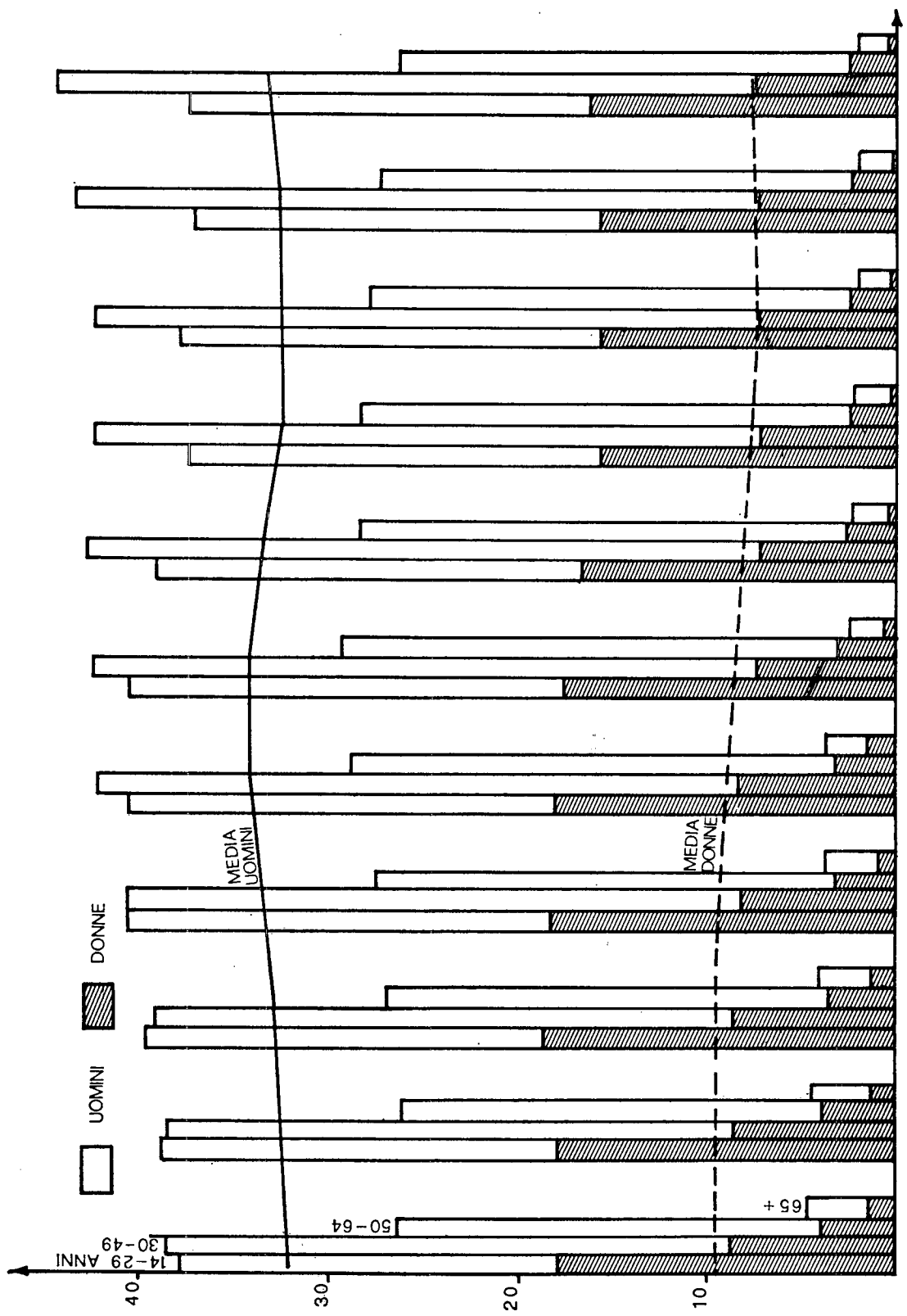



Tavola 7 divisa per sesso e motivi delle assenze, che è relativa all'industria chimica, risulta che nel 1970 per le malattie non professionali della durata massima

TAVOLA 7

ORE PERDUTE PRO CAPITE 1970 ITALIA CENTRALE	Malattie non professionali		Congedo matrimoniale	Permessi non retribuiti	Assenze ingiustificate	Scioperi
	Fino a 3 giorni	Oltre 3 giorni				
Uomini	12,10'	91,24'	1,20'	5,06'	0,12'	24,24'
Donne	8,48'	107,33'	3,28'	21,27'	2,21'	11,21'

di tre giorni, si sono avute per gli uomini dodici ore circa perdute pro capite; per le donne, invece, circa nove. Le ore perdute dalle donne aumentano improvvisamente per le malattie della durata di tempo superiore ai tre giorni, per il congedo matrimoniale, per i permessi non retribuiti, per arrivare con le assenze ingiustificate a valori circa dieci volte maggiori di quelli degli uomini. Le cause dell'aumento di assenze delle donne nei casi di permessi non retribuiti e assenze ingiustificate, fanno pensare alle conseguenze di un sistema di vita irregolare e poco tranquillo. Infatti le numerose e spesso imprevedibili esigenze familiari debbono essere comunque soddisfatte dalla lavoratrice, e questo spiega il disaccordo tra il ritmo produttivo della vita familiare e quello dell'industria che presuppone una completa disponibilità dell'individuo. E' interessante osservare che per quanto riguarda la voce sciopero, il numero delle ore di assenza del personale femminile subisce un calo notevolissimo rispetto all'altro sesso. Tranne che nel 1969, l'anno dell'*autunno caldo*, il numero di ore perdute dalle lavoratrici a causa degli scioperi è molto contenuto; infatti nel 1967, che fu un anno relativamente statico dal punto di vista degli scioperi, si registrò un'ora di assenza pro capite per gli uomini e solo cinque minuti per le donne, e analogamente nel 1970, le ore perdute pro capite dal personale femminile sono state 11 contro le 24 degli uomini. Questo deriva, a mio avviso, dal fatto che, mancando di una piena coscienza di lavoratrice a causa dei compiti familiari che culturalmente sente più vicini a sé, viene a crearsi uno stato di dipendenza psicologica della donna dal datore di lavoro, tale da impedire la rivendicazione dei propri diritti, unitamente alla consapevolezza di avere difficoltà nel trovare lavoro, di molto superiori a quelle dei lavoratori maschi.

Ecco il racconto dello svolgersi della giornata di una passafilm, che rispecchia quello della maggior parte delle lavoratrici coniugate degli stabilimenti:
"Niente. La mattina devi stare in piedi prima delle sei perché devi preparare i bambini per mandarli a scuola; ti devi organizzare il lavoro in maniera che possa andare avanti la casa, e la sera, se non è mezzanotte, l'una, le due, finché non hai finito non vai a letto; e purtroppo è sempre così. Praticamente quando torno a casa la sera, verso le sette e mezza, otto, ricomincia il lavoro straordinario, perché c'è una casa da spicciare, una cena da preparare, i ragazzini da pulire e tutto il resto. Poi, appena finito, cerchi di mandarli a letto il più presto possibile, perché quando dormono puoi fare più cose. La mattina ti devi alzare presto, e fai sempre un'arte insomma; lavori qua, lavori là e non ti fermi mai. Poi la domenica fai tutto quello che non sei riuscita a fare durante la settimana e il lunedì ricominci. E' così."

Lo *stress* fisico e psichico che la donna subisce con il suo superlavoro, insieme all'assillo costante delle responsabilità familiari, può comportare uno stato morboso cronico, da cui è ovvio che derivi una minore efficienza sul lavoro e un maggiore assenteismo.

La maternità è uno dei motivi che, a parere dei datori di lavoro, giustificano la politica di emarginazione della donna dal lavoro. Oggi lo stabilimento non ha a carico l'onere economico derivante dal mantenimento della lavoratrice nel periodo di gestazione, cui provvede, invece, l'ente mutualistico. La lavoratrice ha diritto a cinque mesi di assenza retribuiti, che vanno dal terzo mese precedente alla presunta data del parto, al secondo mese successivo. Inoltre la lavoratrice ha diritto ad una breve riduzione di orario di lavoro fino al compimento del primo anno del bambino.

Ora, a sentire i datori di lavoro, sembra che sadicamente la donna si adoperi alla funzione riproduttiva per scombussolare l'azienda, quando poi in realtà, negli stabilimenti presi in esame la media supera appena quella di un figlio per famiglia tra le lavoratrici. In ogni modo, la maternità di una dipendente obbliga l'azienda, soprattutto se piccola, ad assumere un sostituto a tempo determinato con cui cessare il rapporto di lavoro, non appena esaurita l'assenza di maternità. Infatti, la lavoratrice madre è tutelata da leggi che vietano al datore di lavoro il licenziamento della dipendente gestante, una volta avuta conferma dello stato di gravidanza da un certificato medico. Avviene però a volte che lo stabilimento minacci la lavoratrice al momento della presentazione del certificato medico, intimorendo la donna con l'affermare la possibilità di licenziarla ugualmente per motivi estranei alla gravidanza; succede anche che lo stabilimento prometta un'indennità di extra liquidazione alla lavoratrice che acconsenta a presentare spontaneamente le dimissioni; o anche: se venuto a sapere per via indiretta della prossima maternità (cosa molto semplice in un piccolo ambiente di lavoro), il datore di lavoro si affretta, prima che la donna presenti il certificato medico, a dichiarare il licenziamento per motivi di altra natura, come la chiusura di un reparto o altro.
Molte delle difficoltà che la lavoratrice incontra nell'ambiente di lavoro, derivano dalla sua scarsa conoscenza dei propri diritti; è parso importante, quindi, intervistare una lavoratrice che fosse attiva in un sindacato, e i risultati dell'intervista sembrano piuttosto interessanti anche se non molto consolanti:

D. *Come rappresentante aziendale hai delle difficoltà?*

R. Purtroppo non posso stare sempre dietro al sindacato; già il sindacato non funziona ancora bene, inoltre a causa della famiglia non posso andare sempre alle riunioni; però quando posso, con i permessi sindacali, i permessi aziendali, ci vado, specialmente se c'è qualche riunione importante. Come partecipazione attiva, io non sono ben preparata sindacalmente, perché bisognerebbe frequentare dei corsi, avere dei chiarimenti, imparare delle leggi e tante altre cose. Per quanto riguarda invece la rappresentanza aziendale, già sei malvista come donna che fa parte di un sindacato; le donne dovrebbero essere le prime a starsene zitte, perché le donne dovrebbero stare a casa a lavorare la calza, no? Dicono gli uomini. Poi ti trovi in un ambiente di lavoro che è prettamente maschile, perché la maggioranza sono uomini; magari su trenta uomini ci sono quattro donne, e di trentaquattro una è rappresentante aziendale. E poi, quando dici agli uomini di farsi avanti, perché bisogna portare avanti, non so, una data lotta, cioè bisogna prendere determinate iniziative, hanno tutti paura. Di conseguenza loro si tirano indietro e tu rimani avanti. Il datore di lavoro, poi, non è che la prende come se tu ti interessi ai problemi attuali, ai problemi che ci sono. No! E' perché non hai voglia di lavorare, e allora comincia a dire: "Ecco qua, bisogna fare la rivoluzione, le donne dovrebbero stare a casa a fare la calza" e allora cominciano le rappresaglie; Se ti alzi dal tavolo ti cominciano a venire appresso per vedere dov'è che vai, con chi, quanto ti fermi; se ti fermi cinque minuti, se te ne fermi dieci, allora all'azienda rubi un'ora di lavoro, e queste cose qui. Se poi loro pren-

dono il discorso e tu ribatti ti dicono "Ah, lei stia zitta, lei è una donna e le donne queste cose non le sanno, le donne devono stare zitte e stare a casa" perché le donne servono solo per fare la calza, per accudire i figli e per andare a letto coi mariti. Quindi la donna se deve lavorare, deve lavorare, diciamo, perché è schiava della società, se deve prendere un'attività sindacale non la prende perché non c'è nessuno che la spalleggia, insomma.

D. *Ma ti è capitato di prendere delle iniziative come rappresentante? L'azienda come ha reagito?*

R. Quando il sindacato ha cercato di unificare i cinque settori della cinematografia, con un contratto collettivo di lavoro, loro (*i datori di lavoro*) quando gli è stato fatto presente che una persona doveva rappresentare l'azienda al contratto collettivo, mi prendevano e mi dicevano: "Se lei va lì a rappresentare..." Perché loro non la prendevano come forma di rappresentazione dei colleghi di lavoro, no! Tu rappresentavi il sindacato, rappresentavi una politica. Loro vedevano prima a quale sindacato eri iscritta, poi se eri iscritta al sindacato che parteggiava per loro, allora andava bene, magari non dicevano niente; invece facendo parte del sindacato cinema che appartiene a tutt'altra corrente, loro vedevano subito la forma politica, di conseguenza mi minacciavano "Se lei va là io la licenzio, io la mando via!" Capisci come? Di conseguenza io andavo là e loro mi minacciavano, poi tornavo e loro ricominciavano. Io ho fatto presente questo in sede ANICA, perché c'erano state queste minacce.

D. *Ti hanno proprio detto che ti avrebbero licenziata?*

R. A parole almeno dieci volte al giorno.

D. *Avrebbero potuto trovare il sistema?*

R. No. Perché potevano anche farlo, però andavano incontro a delle grane, perché c'è lo Statuto dei Lavoratori che, con un articolo di legge, protegge chi fa parte di commissioni interne o è rappresentante aziendale. Una volta stabiliti quei nomi e comunicati a chi di dovere, loro non possono toccarti; cioè per due, tre anni, a seconda se non viene cambiata la commissione; ma finché sei tutelata da quest'articolo di legge non ti possono toccare. Però loro ci hanno provato, insomma, e a parole almeno dieci volte al giorno ti licenziavano.

D. *Hai avuto l'impressione che se fossi stata un uomo, come rappresentante aziendale, si sarebbero comportati meglio?*

R. Sarebbe stato diverso. Se non altro sarebbero stati un po' più calmi, perché avevano a che fare con un uomo, quindi un uomo poteva reagire in modo diverso, no? Essere un pochino più rude, diciamo. Invece una donna loro, con gli strilli sanno che la mettono sotto; di conseguenza tu, siccome sei donna, ti intimorisci, no?

D. *E tu ti sei fatta intimorire?*

R. No. infatti abbiamo fatto molte lotte. Oggi come oggi, diciamo che siamo diventati amici, perché mentre prima mi impedivano di rispondere al telefono, di andare a queste riunioni del sindacato, adesso sono loro che mi telefonano sù e mi dicono: "Guardi che deve andare". Adesso sono loro che me lo dicono, anche perché sanno che io ci vado lo stesso, e poi sanno che tanto cinque minuti prima mi dicono che non devo andare e cinque minuti dopo arriva la telefonata dall'ANICA per cui io prendo e parto. A un certo punto è una cosa più che legale, per cui o ci vai con le buone o ci vai con le cattive.

D. *Che cosa fa il sindacato per migliorare la situazione delle donne?*

R. Da dodici, tredici anni il sindacato ha fatto tanto per le donne; perché nel '60 la donna lavorava con dei turni che erano di dodici ore la notte; quindi

se oggi come oggi, la donna in alcuni stabilimenti lavora sette ore, in altri otto spezzate, e in altri ancora se ne fa sei e mezza continuate (perché le fanno), lo deve al sindacato, perché il sindacato è intervenuto per il fatto di queste notti. Allora si facevano dodici ore di notte per tutta una settimana consecutiva. Tu entravi in servizio il lunedì alle 21 e smontavi alle 9 del martedì mattina; questo tutta la santa settimana; delle volte bisognava lavorare anche il sabato notte, delle volte anche la domenica notte, perché c'era molto lavoro e non c'era tanto personale. Finito quel turno cominciavi la settimana successiva, dodici ore di giorno; beninteso, dopo le otto ore entravi in straordinario, però non ti potevi rifiutare di farlo. Quindi dovevi fare dodici ore su dodici ore, immancabilmente, tutti i santi giorni.

D. *Ma il sindacato si occupa specificamente della donna, oppure del lavoratore in generale?*

R. Sì, loro fanno sempre il quadro generale, non fanno mai il quadro della situazione particolare. Questo, beninteso, come sindacato è nato da poco, ancora deve inquadrarsi bene. Nei particolari, nelle aziende, purtroppo ci deve arrivare il rappresentante aziendale.

D. *Come mai ci sono così poche donne nel sindacato, c'è un freno, oppure sono le donne che non si orientano verso il sindacato?*

R. No, non c'è un freno nei riguardi delle donne; c'è ancora la mancanza totale di abitudine, non solo nelle donne, ma anche negli uomini che aderiscono al sindacato. L'uomo però è più abituato; gli dici di andare in mezzo a una confusione, ed è il primo che ci si butta. Una donna, già perché è diversa come stimolo... però magari poi è quella che fa più confusione. In tanti settori sono le donne che sono riuscite ad ottenere qualcosa.

Si può commentare così. Nonostante l'opera svolta dai sindacati sia indiscutibilmente validissima, devo constatare che, nonostante tutto, manca ancora l'orientamento sindacale verso i problemi specifici delle lavoratrici. L'interesse del lavoratore è sempre quello che predomina, anche se da alcune conquiste la donna ha tratto anche lei beneficio. E' vero, si è ottenuta la riduzione d'orario per le donne di alcuni stabilimenti, ma si tratta di ben poca cosa, alla donna restano sempre le carriere chiuse, il doppio lavoro, i settori più dequalificati e molte altre difficoltà, sue caratteristiche. Ma la donna non ha coscienza del fatto che i suoi problemi sono sociali e non privati, e non derivanti dalla sua stessa natura femminile; così permette che le lotte per i suoi diritti siano barattate con quelle dell'uomo, quando le si dice che per il momento è importante pensare a lui che ha una battaglia politica da combattere, mentre i suoi problemi, quelli della donna, sono importantissimi certo, ma si risolveranno poi, con calma; e d'altronde non vede, la donna, quello che è stato fatto per lei? Non è contenta di finire prima il lavoro per correre nella sua casa, dai suoi bambini? Citerò una frase illuminante di Stuart Mill[2]: "...ai giorni nostri il potere tiene un linguaggio più benigno, e quando egli opprime qualcuno pretende sempre di farlo per il suo bene."

Un problema che andrebbe affrontato e risolto, per porre fine alla discriminazione legalizzata della donna, è quello del suo collocamento a riposo con cinque anni di anticipo sull'uomo. Il provvedimento fu preso, nel 1939, abbassando i limiti di pensionabilità a sessant'anni per l'uomo e cinquantacinque per la donna; il motivo era quello di aprire uno spiraglio ai problemi della disoccupazione, ma il pretesto che si adduce al pensionamento anticipato della donna, è quello di una minore resistenza organica femminile allo *stress* del lavoro. Ora ci sono due considerazioni da fare. Innanzi tutto l'età media delle donne, in questi ultimi anni, è notevolmente aumentata rispetto a quella degli uomini; in secondo luogo, sem-

[2] John Stuart Mill, *La servitù delle donne*, 1870.

plicemente, la legge è discriminante nei riguardi della donna. Infatti il collocamento a riposo anticipato per le donne, prima di tutto comporta un'indennità di licenziamento e una pensione inferiori a quelle degli uomini; dal momento che sia l'indennità che la pensione sono proporzionati ai contributi versati, e la donna ha un periodo di attività lavorativa più breve dell'uomo. Inoltre, la Manfredini insieme agli altri giuristi che si sono occupati della questione, afferma che la legge è costituzionalmente illegittima, in quanto comporta: "Una lesione ingiusta di un loro interesse giuridico (*delle donne*) a cui farebbe seguito un diritto di risarcimento per danni prodotti, in forza dell'art. 2043 c.c.; si tratterebbe di una manifestazione di eccesso di potere sotto il profilo della violazione di legge", infatti la diversa età pensionabile per gli uomini e per le donne "...non trova giustificazione e appare contraria alla parità di trattamento giuridico stabilita dall'art. 3 e dall'art. 37 della Costituzione e dall'art. 1 della legge n. 66 del 1963 sull'ammissione delle donne nei pubblici uffici" [3]. Una questione analoga è quella della reversibilità della pensione, a cui la donna non ha diritto, a meno che il marito non sia "a carico della moglie", e quest'ultima non possa dimostrare di essersi sposata prima dei cinquant'anni di età. Questa legge conferma l'esigenza della società, di mantenere la donna sotto la tutela economica del marito. Argomenti con questi, anche se riguardano tutte le lavoratrici, e non restrittivamente quelle del settore cinema, servono ad illuminare gli anfratti più oscuri della situazione femminile.

Come le lavoratrici vedono il lavoro femminile

Le donne che lavorano nei settori tecnici degli stabilimenti cinematografici, sono nella quasi totalità operaie, per cui l'inchiesta si è svolta su di loro. Si è già detto della resistenza che si oppone al lavoro femminile, non solo dettata da motivi di ordine politico ed economico, ma soprattutto culturale. Fino a pochissimo tempo fa per tutte le classi, e ancora oggi per la classe proletaria, il lavoro femminile non costituisce certo un valore gratificante; dal momento in cui gli atteggiamenti sociali si sono modificati, formulando una visione negativa della donna lavoratrice, quest'ultima ha naturalmente assorbito questa concezione, sviluppando un complesso di colpa nei confronti della società, contemporaneamente ad un senso di astio per la propria condizione che la costringe a lavorare.

Attraverso i mezzi di comunicazione di massa e i modelli culturali della nostra società, l'immagine femminile che viene proposta è quella della donna borghese, che non svolge attività extra domestiche, e la cui esistenza è legata ai valori familiari. La donna operaia, per lo più costretta a lavorare e sempre in condizioni indesiderabili, ha come modello la donna borghese di fronte alla quale si sente defraudata; inoltre la cessazione di attività lavorative, che ha prodotto nella donna un acuirsi dei legami affettivi con i figli, ha comportato nella classe femminile costretta al lavoro, la sensazione di non riuscire ad assolvere pienamente i doveri derivanti dalla maternità.

In definitiva la donna operaia, oltre ad essere sfruttata nel proprio lavoro, è costretta ad avere della propria attività una visione negativa. Tuttavia, non sempre e non sotto tutti i punti di vista, l'operaia rinuncerebbe al proprio lavoro, che le garantisce un'autonomia sia economica che psicologica. In questo senso uno studio sugli atteggiamenti della lavoratrice rivela contemporaneamente la visione che l'operaia ha del suo lavoro, e gli schemi sociali al riguardo.

Sono stati distribuiti nei vari stabilimenti presi in esame, cento questionari di

[3] Per uno studio più approfondito sull'argomento specifico si consulti: G. Cosentino A. Lavecchia, *La donna, criteri biologici e sociali per la determinazione dell'età pensionabile*, Roma 1964.

cui diamo il facsimile in chiusura della sezione. Diciassette, dei cento questionari distribuiti, sono stati restituiti senza essere stati riempiti; gli altri ottantatré hanno permesso una elaborazione statistica con un ampio margine di garanzia.
La formulazione del questionario era legata ad alcune limitazioni. La sua compilazione non doveva comportare una perdita di tempo eccessiva di cui gli stabilimenti si sarebbero lamentati; inoltre non potendo seguire personalmente l'intervista, bisognava nei limiti del possibile calcolare l'influenza che l'ambiente di lavoro avrebbe prodotto sulle operaie, e molte altre piccole difficoltà hanno impedito di svolgere il lavoro con tranquillità. Le prime domande del questionario, sono di carattere anagrafico, e sono servite, oltre a dare il tempo all'intervistata di tranquillizzarsi prima di rispondere alle domande più impegnative, a mettere in relazione, in sede di elaborazione dei dati, gli atteggiamenti con le classi di età, lo stato civile ed il resto.
Ad alcune delle domande, facevano seguito alcune risposte previste fra le quali l'intervistata avrebbe dovuto scegliere; le risposte che erano state previste, cercavano di accostarsi il più possibile, anche nel linguaggio, alla psicologia della lavoratrice. Formulando le domande in modo impersonale, chiedendo cioè alle donne un parere e non sempre riferito direttamente all'intervistata, c'era una maggiore possibilità che non intervenissero fattori frenanti; in ogni caso nella successione delle domande alcuni concetti erano espressi in modo diverso così da poter verificare eventuali contraddizioni nelle risposte.
L'ultima domanda del questionario aveva in sé un valore specifico di verifica. La domanda in questione è stata suggerita dai questionari usati da Tullio Tentori per il suo studio sulla donna e il lavoro. L'antropologo sostiene, infatti, che domandando all'intervistata alcuni pareri relativamente alla figlia femmina, si hanno maggiori possibilità di ottenere risposte autentiche; perché nella figlia femmina, sia che l'abbia o no, l'intervistata si proietta, rispondendo senza mettere in atto sistemi di difesa e quindi dando nella risposta l'immagine più sincera di sé.
Una delle domande impersonali relative all'atteggiamento *culturale* sul lavoro femminile, chiedeva all'intervistata se le sembrasse giusto che la donna lavori. Delle intervistate il 72,3% ha risposto affermativamente contro il 44,4% che Tentori * aveva stabilito con le sue intervistate. Questa netta maggioranza a favore delle lavoratrici degli stabilimenti cinematografici, si spiega con il fatto che il lavoro nello stabilimento, per quanto simile negli effetti a quello delle altre industrie, si svolge in un clima più favorevole alla creazione di bisogni; le stesse operaie si sentono molto gratificate dal fatto di svolgere il lavoro nell'ambito cinematografico e sono più spinte ad assorbire le idee che circolano nell'ambiente, idee più libere di quelle che possono trovarsi in altri posti di lavoro.
Mettendo in relazione, l'atteggiamento nei confronti del lavoro, con lo stato civile, si vede che (Tavola 8) l'86% delle nubili è favorevole al lavoro della donna, mentre per le coniugate si scende al 64% e per le vedove al 60%. Considerando che l'età media è quasi la stessa fra le lavoratrici appartenenti ai tre diversi stati civili, si vede come a causa dei ruoli di moglie e madre la donna modifichi in parte i suoi atteggiamenti nei confronti del lavoro. In parte contribuiscono motivi di ordine pratico, relativi al fatto che la donna sposata è sottoposta ad un doppio lavoro; ma esistono anche motivi culturali, per il fatto che la donna coniugata *sa*, con il lavoro, di allontanarsi, più della donna che non svolge attività extra domestiche, dai doveri che le implica il ruolo all'interno della famiglia tradizionale.
Le domande che chiedevano i motivi per cui le donne erano o non favorevoli al lavoro femminile, hanno confermato le risposte date alla domanda precedente. (Tavole 9 e 10).
Le nubili, che in percentuale sono più favorevoli al lavoro della donna, riconoscono la necessità di aiutare la famiglia nel 35,5%; mentre per le sposate e le

* Ibid. Tullio Tentori.

TAVOLA 8

E' GIUSTO CHE LA DONNA LAVORI

Età	Nubili N	% su nubili	Sposate		Vedove		Totali per età	% per età
— di 16	—		—		—		—	
16-17	—		—		—		—	
18-21	5	100,0	—		—		5	100,0
22-25	6	86,0	5	84,0	—		11	84,5
26-34	7	100,0	11	55,0	—		18	64,0
35-39	2	50,0	6	75,0	—		8	61,5
40 e +	5	83,0	10	62,0	3	100,0	18	72,0
Totali per stato civile	25	86,0	32	64,0	3	7,50	60	

TAVOLA 9

PER QUALI MOTIVI E' GIUSTO CHE LA DONNA LAVORI

	NUBILI		SPOSATE		VEDOVE			
	N	% su 42	N	% su 45	N	% su 4	Tot.	%
Per aiutare la famiglia	15	35,5	24	53,4	2	50,0	41	45,0
Per motivi di prestigio	4	9,6	1	2,2	—	—	5	5,5
Per essere indipendente	15	35,5	10	22,2	2	50,0	27	29,7
Per sviluppare la personalità	8	19,4	10	22,2	—	—	18	19,8
Numero risposte	42	100,0	45	100,0	4	100,0	91	

TAVOLA 10

PER QUALI MOTIVI NON E' GIUSTO CHE LA DONNA LAVORI

	N° risp.	% su 4	N° risp.	% su 21	N° risp.	% su 1
	1	25,0	4	19,0	—	—
Perché solo l'uomo deve lavorare	1	25,0	1	4,8	—	—
Perché deve stare a casa	2	50,0	16	76,2	—	—
Perché deve occuparsi dei figli	—	—	—	—	—	—
Numero risposte	4	100,0	21	100,0	—	—

vedove la percentuale è più alta; evidentemente, nell'affermare che è giusto che la donna lavori per aiutare la famiglia, le lavoratrici sposate, razionalizzano il senso di colpa derivante dal mancato assolvimento dei loro compiti primari, giustificandosi con la necessità e i problemi economici della famiglia.

La razionalizzazione è più forte nei confronti della domanda che chiede i motivi che hanno spinto l'intervistata a lavorare; infatti in questo caso l'81% delle donne sposate rispondono di essere state indotte da motivi di ordine economico, mentre le nubili, che non hanno sensi di colpa nei riguardi della famiglia, scelgono la stessa risposta nel 53,8% dei casi.

La domanda che chiedeva all'intervistata quali motivi l'avevano indotta a lavorare, e quella che chiedeva quali soddisfazioni ottenesse dal lavoro, sono state confrontate dal momento che le risposte, fornivano una sistematica variazione. Le risposte possibili si possono far rientrare in due categorie: puro soddisfacimento economico e indipendenza e realizzazione. Si è verificata una certa discrepanza tra la prima e la seconda domanda; infatti per le donne sposate che avevano affermato i motivi economici come causa del loro lavoro, un 17% trova come prevalente soddisfazione nel suo lavoro, la realizzazione di sé. Mentre solo il 2% mostra una variazione in senso opposto. Questo confermerebbe ancora una volta il fatto che la donna sposata razionalizza i motivi che l'hanno spinta a lavorare; ma può anche contribuire la scoperta, una volta entrata nell'ambiente di lavoro di soddisfazioni inaspettate e impreviste.

Relativamente alla domanda che chiedeva se l'intervistata avrebbe voluto che sua figlia lavorasse, ed eventualmente per quali motivi, si è verificato un disaccordo significativo con quanto le lavoratrici avevano affermato di sé e del proprio lavoro. Infatti ben il 44,5% delle donne sposate contrarie al lavoro femminile, si dimostrano invece favorevoli all'idea che la propria figlia lavori. Quanto ai motivi per cui le donne sposate desidererebbero che la figlia lavorasse, si nota un significativo spostamento rispetto a quanto avevano affermato relativamente a sé e alla donna in generale. Infatti, relativamente circa l'eventuale lavoro della figlia, i motivi economici perdono di importanza nei confronti dello sviluppo della cultura e della personalità. Le percentuali si notano facilmente dalla Tavola 11.

TAVOLA 11

PER QUALI MOTIVI DESIDERA CHE SUA FIGLIA LAVORI

	NUBILI		SPOSATE		VEDOVE			
	Nc risp.	% su 29	Nc risp.	% su 48	Nc risp.	% su 6	Tot.	% su 83
Perché sia indipendente	13	45,0	16	33,3	2	33,3	31	37,4
Per aiutare la famiglia	7	24,0	16	33,3	2	33,3	25	30,0
Per sviluppare la personalità e la cultura	9	31,0	16	33,3	2	33,3	27	32,6
Numero risposte	29	100,0	48	100,0	6	100,0	83	100,0

Confrontando i risultati di questa inchiesta sulla lavoratrice negli stabilimenti cinematografici, con quelli relativi alle operaie di altre industrie, dello studio di Tentori, si possono notare alcune differenze significative. Infatti, anche tenendo conto del fatto che la rilevazione statistica dell'antropologo, risale ad alcuni anni

addietro, la differenza tra gli atteggiamenti delle operaie dello studio di Tentori, e quelle degli stabilimenti è notevole.
Nelle ultime il tentativo di realizzazione nel lavoro è spiccatissimo rispetto alle altre operaie; dal momento che a parità di strato sociale, di situazione economica e di livello d'istruzione, possiamo notare questa differenza, si è portati a pensare che l'ambiente di lavoro possa influire sugli atteggiamenti delle donne. In questo caso possiamo dire che *gli stabilimenti cinematografici, rispetto alle altre aziende, influiscono positivamente sull'ampliamento degli orizzonti mentali delle lavoratrici.*

Facsimile del questionario

Professione
Età
Stato civile
Numero dei figli
Titolo di studio
A quale età ha cominciato a lavorare?
Quando ha cominciato a lavorare era già sposata?
— Sì
— No
Se sì, aveva già figli?
— Sì
— No
Ha svolto sempre lo stesso lavoro?
— Sì
— No
Se svolgeva un lavoro diveso; in quale ramo?
Per quale motivo ha deciso di lavorare nel cinema?
a Aveva dei parenti che vi lavoravano
b Le è capitato come prima occasione
c Desiderava lavorare nel cinema piuttosto che in un altro settore
d Altri motivi (da specifcare)
Quando ha cominciato a lavorare sua marito o la su famiglia, erano d'accordo?
— Sì
— No
— All'inizio non lo era ma poi ha cambiato parere
Le piace il cinema?
— No
— Sì
In media quante volte al mese va al cinema?
Le sembra giusto che la donna lavori?
— Sì
— No
Per quali motivi le sembra giusto che la donna lavori?
a Per aiutare la famiglia
b Per motivi di prestigio
c Per essere indipendente
d Per lo sviluppo della propria personalità e della propria cultura
e Per far fronte ad alcune spese superflue (villeggiatura, vestiti ecc.)
f Per altri motivi (da specificare)
Per quali motivi non è d'accordo sul fatto che la donna lavori?
a Perché solo l'uomo deve lavorare
b Perché deve stare in famiglia
c Perché lavorando non potrebbe dedicarsi completamente ai figli
d Perché è degradante
e Altri motivi (da specificare)
Quali motivi l'hanno convinta a lavorare piuttosto che a stare a casa?
a Desiderio di parità con l'uomo
b Desiderio di un secondo stipendio che aiuti la famiglia
c Desiderio di avere un proprio ambiente che non sia solo la casa
d Altri motivi (da specificare)
Quali soddisfazioni pensa di avere dal proprio lavoro?
a Indipendenza
b Prestigio

c Sicurezza economica
d Scambi di relazioni sociali
e Altro

Il suo lavoro le costa anche dei sacrifici?

— Sì
— No

Se sì, quali?

a Stare poco a casa
b Non stare con i propri figli
c Svolgere le mansioni domestiche dopo il lavoro
d Avere poco tempo a disposizione per gli svaghi
e Altro

Secondo lei, alla donna si addice più il lavoro domestico, quello extra o altro?

a Il lavoro domestico
b Il lavoro extra domestico
c Può svolgere indifferentemente tutti e due
d Dipende dal tipo di donna

Secondo lei, ci sono ancora dei pregiudizi sulla donna che lavora?

— Sì
— No

Se sì, quali?

Se ha o avesse una figlia, desidererebbe che lavorasse?

— Sì
— No

Se sì, per quali motivi?

a Perché è giusto che una donna moderna sia indipendente
b Perché anche sposandosi è sempre meglio che ci siano due stipendi a casa
c Perché il lavoro sviluppa la cultura e la personalità
d Per altri motivi (da specificare)

Se non è d'accordo sul fatto che sua figlia lavori; per quali motivi?

a Perché, se è possibile, è meglio che una donna rimanga a casa
b Perché è giusto che sia il marito a lavorare
c Perché se lavorasse non potrebbe dedicarsi completamente ai figli
d Per altri motivi (da specificare)

LA DONNA
NELLA CULTURA E NELL'ARTE

La creatività frenata
Femminismo, antifemminismo, equivoci
Chi sono le intervistate
Il cinema rifiuta le donne
Incompatibilità tra ruolo femminile e professione
Organizzazione del lavoro e strutture gerarchiche
Il cinema alienante
Il blocco della realizzazione

La creatività frenata

Una parte delle attività svolte nel cinema nei settori qualificati richiede un impegno che si potrebbe definire artistico. In realtà, nel caso di un film che nasca con il proposito di raggiungere livelli artistici, tutti i collaboratori ne verrebbero in teoria ad essere coinvolti. In questo caso figure come quelle organizzative e direttive cesserebbero di rappresentare l'altra faccia del cinema, rispetto a quella creativa, perché il loro lavoro, adeguandosi via via alle diverse esigenze del film, servirebbe ad assecondarne i fini e non a fungere solo come trait d'union tra il cinema-arte e apparato economico-produttivo. Nel cinema attuale però, le attività che servono a creare i presupposti per la realizzazione del film come prodotto artistico, sono limitate ad alcune; si tratta di quei lavori in cui il realizzatore è impegnato in un'elaborazione ed invenzione personali dei contenuti del film, il più possibile libero da schemi e regole preesistenti. Sulle donne che svolgono attività di impegno artistico, si profilano alcune considerazioni di interesse particolare, che riguardano i motivi della quasi totale assenza di donne dalla produzione artistica nella storia.
« E' verissimo che l'individuo vive di solo pane, quando il pane non c'è. Ma che cosa accade dei desideri dell'uomo quando il pane abbonda e la sua pancia è sempre piena? Subito emergono bisogni nuovi (e più alti) e sono questi, più che gli appetiti fisiologici, a dominare l'organismo ». Su questa base Maslow, uno studioso di psicologia sociale, ha elaborato la sua teoria dello sviluppo sequenziale [1], secondo cui i bisogni dell'uomo si formano e sviluppano in un ordine di consequenzialità: solo dopo aver soddisfatto i più elementari bisogni fisiologici, nell'individuo nasce l'esigenza di soddisfare i bisogni di salvezza (per esempio la sicurezza) e poi via via quelli di appartenenza e amore, di stima, di realizzazione, ultimo bisogno contemplato nella scala di Maslow.
Dai brevi cenni storici sul lavoro della donna, comprendenti la sua lotta per l'ottenimento dei diritti civili, dovrebbe essere emersa l'assoluta impossibilità per la donna di raggiungere un sufficiente grado di realizzazione che le permettesse di manifestarsi liberamente nei settori artistici. A questo va aggiunto che l'isolamento che la donna viveva nella sua quotidiana esperienza domestica non era certo vivificante ai fini della realizzazione di qualunque forma espressiva. Né bisogna dimenticare che già dalle Signorie, ma anche prima, l'artista varca la soglia dei salotti, e scoprendo che il suo modo di vivere, le sue caratteristiche risvegliano l'attenzione curiosa e benigna degli strati sociali influenti, si lascia coinvolgere nel gioco del mito della sua personalità; tanto che poi non saprà più farne a meno, identificato com'è con alcuni aspetti del suo lavoro. Così si contribuisce a rafforzare, anche negli aspetti esteriori, l'esclusiva dell'arte ad alcuni modelli di vita e di comportamento che contrastano con la vita scolorita e fatta di praticità che le donne trascorrevano incatenate alle pareti domestiche. Credo che già questo sia sufficiente a spiegare in parte la difficoltà della donna a partecipare ad un'arte che sembrava esistere al di fuori della sua vita biologica. Di fronte all'ipotesi di una potenziale capacità artistica della donna frenata da fattori contingenti, non è raro trovare dissensi e disaccordi; generalmente i motivi che si adducono sono: primo, la rottura di tutti gli ostacoli, sociali o altro, della mente geniale; secondo, l'elenco (quanto mai breve) delle donne emerse in attività artistiche, a riprova del fatto che la mancanza di un numero maggiore è sinonimo della mancanza di donne artisticamente valide.
Questo tipo di mistica della genialità non va scartato come poco frequente e paradossale; e quanto sia invece rappresentativo della nostra cultura, dove affondi le sue radici e dove conduca lo vedremo più avanti. Infatti, questo atteggiamento di rifiuto implicito della donna nell'arte, è riscontrabile facilmente proprio negli

[1] D. Krech, R. S. Crutchfield, E. L. Ballachey, *Individuo e società*, Giunti e Barbera, 1970.

ambienti artistici e culturalmente impegnati; in quegli ambienti, cioè, in cui esiste il rifiuto di ogni atteggiamento razzista e il ragionamento espresso poco fa, non sarebbe mai applicato ai negri o a qualunque popolo sottosviluppato.

Non è un caso che la donna si sia indirizzata preferibilmente, quando si è espressa, verso quelle forme artistiche, come la narrativa e la poesia, che non disturbavano (almeno in alcuni effetti) il suo stato di privatizzazione all'interno della cellula familiare. Non si tratta in questo caso, solo della possibilità di trovare un accordo tra la produzione artistica e le mansioni della donna all'interno della famiglia tradizionale; il fatto più significativo era che, nel caso di queste forme d'arte, si richiedeva una forte interiorizzazione, e un tipo di penetrazione nel momento creativo che non generava forti squilibri di energie. Con questo non voglio dire che la poesia o la narrativa implichino un impegno minore nello scrittore rispetto ad altre forme espressive; ma la mancanza di socializzazione della donna, trovava nel rapporto diretto e privato con lo scrivere, un muro protettivo di cui circondarsi ed entro il quale dar sfogo alle sue rimanenti energie. Il problema dell'arte, come fatto creativo, in rapporto alla relativa quantità di energie da impiegarvi, comprende in sé le risposte alla irrisolta espressione artistica della donna. Lo si vedrà con più chiarezza dalle interviste e dalle pagine che seguono, ma è utile fare qualche accenno. I tradizionali rapporti familiari, che si realizzano nell'interazione tra i membri della cellula familiare, comportano per la donna una dispersione costante di energie. I rapporti emotivi e affettivi che si stabiliscono all'interno della famiglia si riconducono sempre alla donna, nei suoi ruoli di moglie e di madre. La donna tradizionale, all'interno della famiglia, è responsabile senza limiti del mantenimento dell'equilibrio affettivo di questa. Il lavoro nella casa, diversamente da quanto alcuni possono pensare, non è fonte di libertà incondizionata entro le quattro mura, ma, almeno in questa società, una condizione alienante. Nonostante non si voglia dare grande valore al lavoro, così come oggi è accettato dall'individuo, non si può non riconoscere che il lavoro domestico rappresenta una condizione di rottura con l'esterno e quindi un riassorbimento quotidiano e forzato della donna nel suo ruolo tradizionale. Contenendo nella sua persona, tutte le dinamiche dei rapporti, assumendo un atteggiamento protettivo nei riguardi dei singoli elementi della famiglia, la donna finisce con l'esaurire, o quasi, le sue energie all'interno dei rapporti familiari. Contrariamente a quanto si verifica per l'uomo, che in questa società massificante, conserva nella famiglia tradizionale attraverso il meccanismo di potere che la definisce, la compensazione a quello stato di frustrazione sempre più frequente.

Le donne di oggi, quelle più spinte verso una ricerca della propria realizzazione, avvertono perfettamente il pericolo rappresentato dalla loro aderenza al ruolo tradizionale, anche se, per il momento reagiscono ancora confusamente. Quanto poi una cultura totalitaria come quella occidentale respinga attivamente il contributo femminile nella sua attività artistica e intellettuale, può essere riassunto in questa affermazione di Freud: "Il desiderio di ottenere, prima o poi e a dispetto di tutto, l'ambitissimo pene, può contribuire a capire i motivi che spingono la donna matura all'analisi: ciò che ella potrebbe attendersi ragionevolmente dalle sedute (per esempio la capacità di svolgere una professione intellettuale) si può spesso identificare con una modificazione sublimante di questo desiderio represso". Sono chiari, in primo luogo, la proiezione dell'uomo nel lavoro e in secondo luogo i valori virilocratici che la nostra cultura attribuisce al lavoro intellettuale.

Da questi presupposti (la psicoanalisi rappresenta, in questi casi, la scientificizzazione della cultura) deriva logicamente il rifiuto della società all'intellettualizzazione della donna, vissuta emotivamente come una minaccia al potere maschile. Di fronte alla donna impegnata e realizzata in attività intellettuali, l'uomo reagisce generalmente affermando la privazione in quella donna di quelle che sono comunemente considerate caratteristiche femminili gratificanti. Vale a dire che la nostra cultura non accetta per i meccanismi di difesa della sua

sopravvivenza, il binomio valori femminili-valori intellettuali. E' da questo che nasce il conflitto della donna incapace di accettarsi, lei stessa, nelle due situazioni, vissute come antitetiche.

Comunque, quella che può sembrare una piatta e inevitabile aderenza della donna al ruolo non è affatto spiegabile solo attraverso fenomeni di cultura e tradizione storica. Infatti, se si ripercorrono reinterpretandoli, alcuni momenti nella storia di maggiore privatizzazione e oppressione della donna, è possibile individuare nitidamente i segni di una rivolta spesso violenta della donna al suo destino biologico. Particolarmente interessanti sono alcune manifestazioni orgiastiche caratterizzate da forme di isteria collettiva delle donne greche che vi facevano parte. Infatti, alle spalle della serena clausura della donna greca, riflessa dai libri, si trovano le ombre di un'esistenza femminile frustrante e mai accettata completamente e passivamente dalle donne. Nel suo studio sul tarantismo pugliese, che come si sa colpisce più frequentemente le donne degli uomini, Ernesto De Martino fa spesso riferimento all'analogia tra i fenomeni del tarantismo e certe pratiche antiche, che attraverso documenti, sono arrivate fino a noi a descrivere frequenti impulsi autodistruttivi delle donne, soprattutto giovani; impulsi che si realizzavano spesso nella scelta dell'impiccagione come forma di suicidio. In alcuni riti, come nei miti, infatti, si riperpetua simbolicamente il momento del suicidio collettivo di una o più giovani donne.

Lo stesso De Martino ha espresso chiaramente la convinzione che questo tipo di manifestazioni cruente o no, rappresentavano la conseguenza della dura azione repressiva che la società esercitava sulle donne, azione che si concertava soprattutto nell'esclusione da qualunque espressione di carattere intellettuale. Quello che viene fuori di interessante dallo studio è che il rifiuto della vita avveniva sempre in giovani donne prossime al matrimonio. La conferma l'autore la trova nel simbolo dell'altalena che spesso accompagna le raffigurazioni di questi massacri; l'altalena infatti è associata dagli antichi al rapporto sessuale, così come il penzolare del corpo dalla corda.

Analoghe forme di reazione si ritrovano un po' dappertutto nella storia e in diversi paesi; come negli stessi rapporti emozionali che sono vissuti nell'ambito della religione e che si concretizzano in rituali idolatrici che è facile osservare in piccoli centri italiani. Tutto questo rivela con chiarezza uno stato di frustrazione cui la donna cerca di dar sfogo attraverso valvole di sicurezza che possono arrivare in casi estremi a forme di masochismo e autopunizione collettiva. E' il chiaro comportamento del rifiuto del ruolo e dell'autocensura della realizzazione. Il freno allo sviluppo della creatività della donna, come si è visto, si concretizza in una serie di sistematici rigetti sociali; un altro importante fattore da non trascurare è la scuola di oggi, che continua l'opera di rifiuto. Non costituisce novità l'atteggiamento di sollecitazione al conformismo che la scuola esplica nell'insegnamento. Se fino a pochi anni addietro alcuni pedagogisti si auguravano la realizzazione di scuole e metodi di insegnamento particolari per le ragazze, anche nella scuola cosiddetta "mista" in cui un'uguale percentuale di ragazze e ragazzi ricevono lo stesso tipo di istruzione si verificano situazioni discriminanti per gli elementi femminili.

In riferimento a studi già condotti in America, Marta Fattori[2] ha studiato in Italia, il fenomeno della creatività collegata all'istruzione scolastica; le conclusioni cui arriva l'autrice, sono particolarmente interessanti. La Fattori è riuscita, infatti a stabilire in una serie di tests l'atteggiamento dei ragazzi più creativi, concludendone che, l'individuo maschio creativo ha particolarmente sviluppata un'attitudine alla sensibilità che è comunemente considerata caratteristica femminile; mentre l'individuo femmina creativo ha una spiccata tendenza all'indipendenza che generalmente è associata al maschio. Queste tendenze sviluppano una

[2] Marta Fattori, *Creatività ed educazione*, Laterza, 1968.

divergenza di tali ragazzi dai metodi educativi, come dai loro compagni, così che l'individuo, per evitare conflitti, tende al conformismo. Dal momento che la non accettazione delle doti creative deriva dal contrasto con i modelli sociali, ecco che l'individuo femmina è quello più ostacolato nel processo di sviluppo creativo, in quanto più sottoposto alla dura pressione sociale. Infatti l'adolescente creativa, che sviluppa interessi considerati prettamente maschili, non riceve simpatia dalle compagne, ma soprattutto, si avvede (ci si riferisce a ragazze nell'età della pubertà) di non risvegliare nel maschio quell'interesse sessuale che si aspetta. Ecco perché, in un'età in cui è maggiore la dipendenza dai genitori e la sottomissione agli schemi sociali in genere, la ragazza si sente costretta a bloccare rapidamente il proprio sviluppo creativo. A volte la rinuncia alle proprie capacità intellettuali e quindi al loro sviluppo, avviene nella donna coscientemente; è una delle situazioni aberranti in cui è coinvolta la donna in una cultura patriarcale. Mi riferisco allo studio di Mirra Komarovski; la sociologa ha stabilito in uno studio condotto sulle ragazze di un college americano, che il 40% dei soggetti affermava e dimostrava una simulazione delle proprie capacità intellettuali, al cospetto di individui maschi.

E' in questo modo che i frequenti casi di incompatibilità del ruolo vengono rapidamente riassorbiti e razionalizzati, nel momento in cui la donna si avvede di dover esprimere la propria sessualità all'interno di rapporti tradizionali.

Non è possibile dilungarsi sulla questione dell'espressione femminile nell'arte; ho voluto suggerire alcune indicazioni che potessero stimolare un'indagine sul problema e aprire nuovi spazi alla sua interpretazione. Quello che si può prevedere circa soluzioni future, entra in parte nel campo delle ipotesi; per quanto riguarda invece l'attuale situazione delle donne che lavorano in settori artistici, la discussione è proposta nelle pagine che seguono e tutt'ora aperta a nuovi sviluppi.

Femminismo, antifemminismo, equivoci

Dal momento che le interviste costituivano l'unico e reale materiale di studio, sarebbe stato inutile svolgerle su una traccia tradizionale, con domande preparate in precedenza. Per questo motivo il colloquio con le prime intervistate è stato di carattere esplorativo, in modo da poter stabilire i punti essenziali intorno ai quali doveva orientarsi la discussione. In seguito, dalla frequenza con la quale emergevano alcuni problemi, mi è stato possibile tracciare un quadro approssimativo delle domande. Ho sempre lasciato, comunque, un ampio margine all'improvvisazione, in modo tale che ulteriori problemi che potevo non essermi posta, potessero venire alla luce spontaneamente o proposti dalle stesse intervistate. Purtroppo, sia nel caso della costumista Marilù Carteny come per quello della montatrice Antonietta Zita, casualmente le interviste non poterono essere registrate e non fu possibile un secondo incontro. Anche non comparendo tra le interviste trascritte, sia il colloquio con la prima, che con la seconda lavoratrice mi sono stati, analogamente a tutti gli altri, utili alla comprensione dell'argomento dello studio. Nel caso delle altre interviste, quando gli impegni delle donne lo hanno permesso, si sono ripetuti gli incontri, in modo da poter approfondire alcuni aspetti dell'argomento rimasti oscuri, o aggiungere e proporre altre considerazioni trascurate nella prima intervista. Per quanto riguarda la scelta del numero delle interviste da svolgere, mi sono attenuta a criteri diversi da quelli adoperati per lo studio sulle lavoratrici negli stabilimenti. Nel primo caso infatti, occorreva una misurazione *quantitativa* degli atteggiamenti delle intervistate specificamente sui problemi del lavoro, per cui scelsi il metodo statistico usato da Tullio Tentori per il suo studio relativo alla donna e al lavoro. Nel caso delle donne impegnate in lavori intellettuali, invece, quello che occorreva avere era una misura qualitativa, ovvero un'analisi configurazionale del problema. Per questa se-

conda parte del lavoro, quindi, mi è sembrato più giusto riferirmi, considerando la diversità dei risultati che si volevano ottenere, ai metodi di altri antropologi. In questo sono stata indirizzata dallo studio di Julienne Travers sulle donne anticonformiste. L'autrice per la sua analisi scelse, dopo i colloqui esplorativi, dieci sole donne da intervistare approfonditamente, riferendosi lei stessa ai risultati positivi degli studi di alcuni antropologi. La Travers sostiene la teoria di Kroeber e di Kluckhohn, secondo i quali, l'analisi configurazionale non si presta all'uso statistico "precisamente perché il comportamento culturale è modellato e non è mai distribuito a caso" [3].

Nel caso specifico di questa monografia, subentravano difficoltà maggiori rispetto a quelle di studi simili in cui, agli intervistati, viene generalmente garantita l'anonimità. Per questo lavoro, invece, costituiva interesse anche l'intervista aperta, e quindi firmata delle donne; ed è per questo motivo che riferendomi alle intervistate ho accennato alla loro collaborazione, tanto più intelligente, quanto più si pensa che non hanno mai avuto la minima esitazione a fornirmi di tutte le spiegazioni necessarie quando occorresse.

E' necessaria qualche altra premessa. "Donna e cinema" può voler dire tutto come niente, in quanto si collega il fenomeno cinema, ad una cerchia di persone che vi lavorano e che hanno in comune tra loro, solo l'appartenenza al sesso. In sé, la relazione tra la donna e il cinema può sembrare fittizia e inesistente, e comportare un'erronea impostazione dell'argomento. Il problema, secondo me, era quello di cercare, attraverso lo studio delle interviste, una sola immagine, al di fuori di ogni schema preconcetto.

Forzando la ricerca in direzione dei singoli settori di lavoro in cui sono distribuite le donne che lavorano nel cinema, avrei ottenuto, sì, di far risaltare quella relazione contenuta nell'argomento, ma avrei anche dovuto inchiodare ogni intervistata alla sua professione, perdendo lo sguardo d'insieme, e arrivando a collezionare una serie di *personaggi* incapaci di dare alcun contributo alla ricerca. Nell'estrarre da un generale contesto femminile le donne al di fuori della media, si compie un'operazione chirurgica che serve solo a sfigurarne la personalità; è successo così per donne come Giovanna d'Arco, Maria Stuarda, e tante altre: mitizzate, estratte dalla storia e quindi spoliticizzate, private di ogni potere.

Di fronte all'argomento *Donna* si tende ad assumere due posizioni opposte ed estreme. Da un lato si riduce tutta la problematica della donna ad una serie di luoghi comuni sulla "femminilità"; dall'altro (e questo è l'atteggiamento più comune agli intellettuali progressisti) si vuole negare ogni differenziazione psicologica, storica e culturale tra i due sessi, in omaggio alla teoria dell'Individuo. Ma questo "individuo" cui si fa riferimento, è il prodotto di un'elaborazione culturale che si è sviluppata al di fuori di ogni contributo femminile attivo (nel senso di intervento). E pretendere oggi, che questo *cliché*, possa rispecchiare, senza deformazioni e forzature, tutte le problematiche femminili, significa applicare una metodologia antistorica e soprattutto sterile.

Da questo deriva uno degli errori di molti studi condotti sulle donne, e cioè la relativizzazione dei fenomeni oggetto di studio, ai più diffusi modelli culturali maschili. Nell'occuparsi della donna quindi, si va cercando l'analogia o la differenza dagli atteggiamenti maschili considerati come pezza d'appoggio.

Questo tipo di impostazione del problema, oltre ad essere inequivocabilmente settaria, rivela, anche se in modo sottile, una tendenza specifica della società: quella di dar peso e valore all'individuo femmina, solo negli aspetti che coincidono con gli schemi maschili. Le donne, in modo particolare quelle che svolgono attività intellettuali, sono perfettamente coscienti, almeno in modo istintivo, di questa situazione di fatto, e la loro prima reazione, è quella di cercare di adeguarvisi. Ho notato, ad esempio, una più o meno evidente preoccupazione delle

[3] Kroeber, Kluckhohn, *Culture*, Vintage Books, New York 1962.

intervistate, di essere rivelate dallo studio come femministe. Ora, studiando le reazioni negative che il femminismo ha suscitato nella società, ci si accorge che una delle manifestazioni più acute che ha accompagnato il rifiuto di questo fenomeno, è stata la ridicolizzazione delle sue seguaci, cui ha fatto seguito tutta una pubblicistica e un'abbondante produzione di vignette umoristiche relative all'argomento.

La rappresentazione delle femministe secondo moduli stereotipi fissi (aspetto fisico sgradevole, età avanzata, ecc.) tendenti a suscitare ilarità, è l'espressione di quel processo di ridicolizzazione che scatta come conseguenza della messa in atto di sistemi di difesa. Reazioni di questo genere, avvengono soprattutto a livello di massa, di fronte a situazioni caratteristiche, come possono essere alcuni fenomeni storici o grandi leaders che hanno dato forti scosse al sistema. Dalla prontezza e compattezza della reazione ridicolizzante nei confronti del femminismo, si deduce che questo fenomeno è vissuto al livello emotivo, come fatto traumatizzante, che rischia di minare alla base quell'equilibrio di rapporti tra i sessi che costituisce l'elemento portante della struttura sociale.

Julienne Travers, un'antropologa americana da molti anni residente in Italia, che ha svolto lo studio sulle donne anticonformiste, mi ha dato una spiegazione, che ritengo molto esauriente, del timore delle donne di essere definite femministe. La Travers mi ha detto: "Le donne che cercano di realizzarsi nel lavoro, sono ben consapevoli dell'ostilità che suscitano negli uomini impegnati nello stesso settore di lavoro. Il fatto è che qualsiasi donna un po' affermata, per arrivare dove è arrivata, deve aver sostenuto una lotta durissima, per riuscire a superare gli ostacoli che le sono stati posti; e la sua lotta è stata silenziosa, perché la donna sa di non aver mai nessuna convenienza ad ammettere apertamente di essere oggetto di discriminazione, di immaginazione per il fatto di essere donna. Farlo, significherebbe scatenare un odio aperto contro di lei, dagli uomini del suo stesso lavoro. La donna appartiene ad una casta inferiore, e la sua riuscita nel mondo degli uomini significa, non solo mettere in contraddizione un tale modello d'inferiorità, ma anche mettere in crisi il senso di superiorità degli uomini che la circondano. Per questo motivo la donna deve cercare di andare avanti senza farsi notare troppo, sperando di evitare lo scontro e lavorando il doppio degli uomini per provare la sua capacità. Sa, se tutto va bene, che le diranno che lei è un'eccezione, che lei è un uomo (sempre comunque una specie di sotto-uomo) e che in ogni modo non è una vera donna. Oggi, per questa donna, il femminismo può sembrare una minaccia, perché denuncia apertamente il rapporto di potere che lei, dovendo tacere, ha subìto. Il femminismo mette a nudo l'ostilità degli uomini verso le donne che non accettano il loro ruolo subordinato; e le donne che lavorano insieme agli uomini, sentono naturalmente di essere le più esposte alle conseguenze di questa ostilità".

Chi sono le intervistate

La scelta dei soggetti da intervistare, è stata in parte casuale, e in parte stabilita. Di stabilito c'era il criterio di coprire un numero di professioni del cinema sufficiente per avere un campione il più possibile eterogeneo. Il fattore casuale è intervenuto nella completa ignoranza delle opinioni che le intervistate avrebbero espresso sull'argomento in questione. Come ho già accennato, dalle interviste hanno preso forma alcuni aspetti in particolare; ho ritenuto quindi, di suddividere le interviste in larghi brani da riunire sotto ogni argomento. I problemi trattati sono relativi alla discriminazione del cinema nei riguardi della donna; agli aspetti alienanti del lavoro nel cinema in riferimento alle donne che vi lavorano; alle strutture gerarchiche del cinema in rapporto sempre alla donna e alla sua realizzazione nell'ambito del lavoro; infine, al problema del personaggio femminile nell'arte cinematografica.

Un aspetto preliminare, ma già significativo che si incontra osservando la situazione della donna nel cinema, è la distribuzione del lavoro femminile nei vari settori cinematografici. Nei settori della produzione, per esempio, la presenza di donne è molto scarsa, e comunque diminuisce col crescere delle qualifiche. Non è un caso che la donna non compaia in questi settori che sono di responsabilità finanziaria; che la donna non sia in grado di svolgere questo tipo di lavoro, è un luogo comune, in realtà non si sa fare solo quello che non è insegnato. Le donne russe, biologicamente molto simili a quelle di tutti gli altri paesi, nella necessità di sostituire gli uomini, decimati dalla guerra, sono riuscite in poche decine d'anni a costituire: il 91% degli statistici; il 74% degli economisti, e il 95% degli addetti alle calcolatrici meccaniche; nell'ingegneria, inoltre, sono passate da 44.000 nel 1941 a 487.000 nel 1965. La spiegazione alla mancanza di donne nel settore della produzione è da collegarsi al fatto che questo costituisce il tradizionale centro decisionale e di potere nell'ambito della cinematografia.

Le costumiste, invece, sono molto più gradite all'establishment cinematografico; ma il settore del costume va sempre più diventando, nel nuovo cinema, un settore più tecnico-realizzativo che artistico-creativo. In questo campo, l'elemento maschile tende a scomparire, mentre aumenta considerevolmente la richiesta di lavoro da parte delle donne.

Le assistenti al montaggio, sono donne nella grande maggioranza; i loro rapporti con il montatore sono di totale subordinazione, mancando di ogni potere rivendicativo per il criterio della libera scelta con cui sono assunte. Le montatrici, invece, sono molto poche e tendono a lavorare sempre appoggiate ad una produzione; quelle che lavorano con contratti a film, sono ancora meno delle altre, ma questo si potrebbe pensare che derivi da motivi di ordine economico. In effetti, ci sono altri settori in cui la donna lavora frequentemente (è il caso delle segretarie di edizione, ad esempio) ma sempre con contratti a film, cosa che fa pensare che non sia questo il motivo dello scarso numero di montatrici, quanto la concorrenza maschile. Nel campo dell'aiuto regia, le donne non sono molte, ma neanche eccezionalmente poche; però in linea generale, come mi faceva notare proprio un'aiuto regista, Isa Bartalini, c'è una sostanziale differenza tra l'aiuto regista donna e uomo. Quest'ultimo, nella quasi totalità dei casi, considera la sua professione come un corridoio obbligato in comunicazione con la regia; mentre le donne considerano la professione autonomamente, senza mire particolari a passaggi di settore. Nonostante le donne abbiano prediletto e si siano espresse preferibilmente nella letteratura, le sceneggiatrici nel cinema non sono molte, e in ogni caso è difficile trovarle nelle vette più alte. Queste sono rapide osservazioni, ma non si può mettere in dubbio, ad ogni modo, che la distribuzione delle donne nei diversi settori del cinema, non sia affatto casuale, e nasconda una gamma di motivazioni precise e facilmente individuabili.

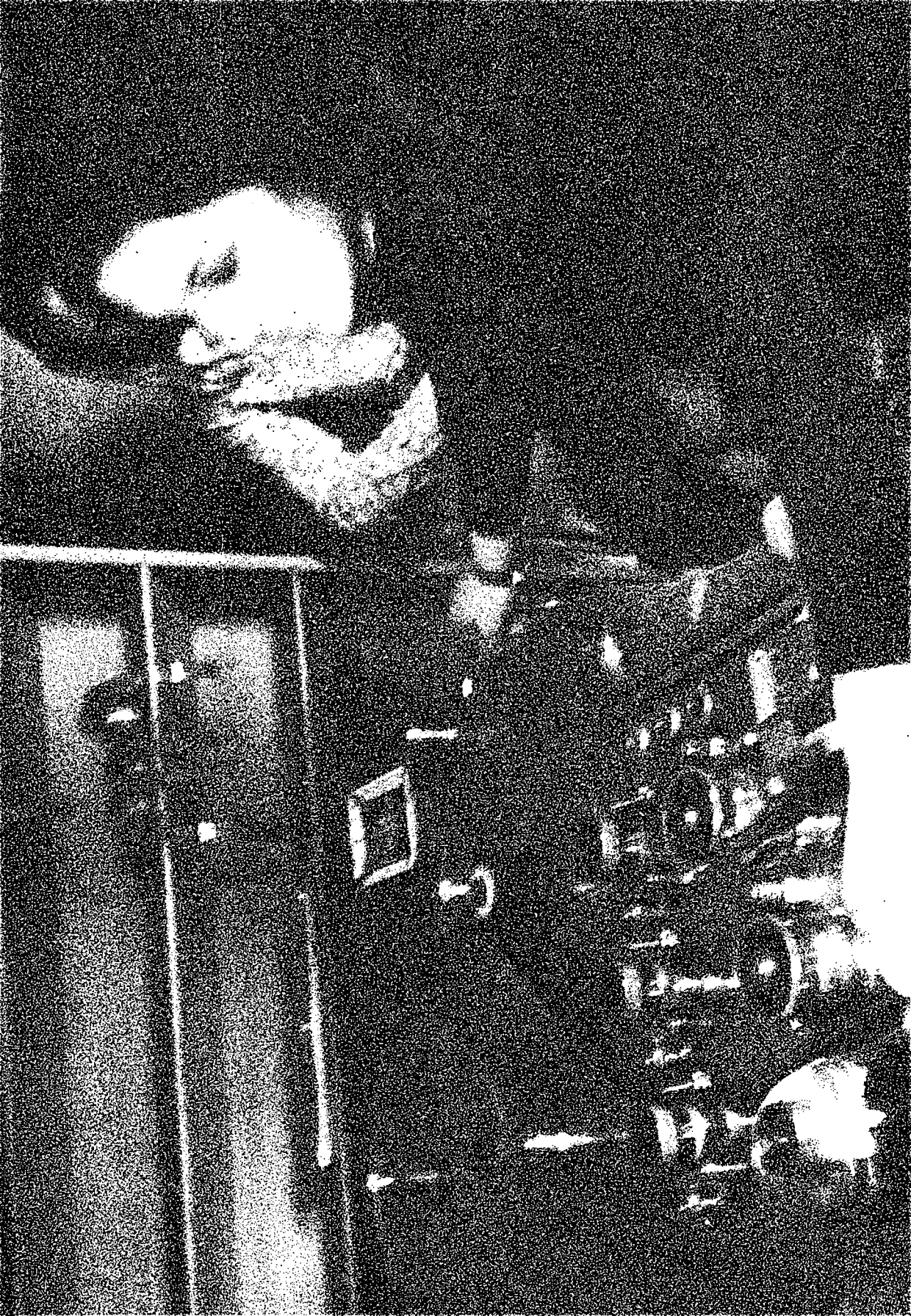
Il cinema rifiuta le donne

La secolare lontananza della donna dai momenti più significativi della storia come della vita sociale, ha comportato la sua estraneazione dalla cultura. La conseguenza più logica che può derivare dall'emarginazione vissuta dalla classe femminile, è la messa in atto di meccanismi discriminatori nei suoi riguardi, da parte dei gruppi sociali di cui la donna è nuova e nei quali oggi cerca di inserirsi. Il cinema, come gruppo inserito nel tessuto sociale, reagisce all'accettazione della donna, in modo analogo a tutti gli altri.

Quello che mi sembra più importante mettere in luce, è il *modo* con cui il cinema rifiuta la donna, e il discorso, in questo senso, si fa più sottile, meno scoperto. Infatti le donne non sono rifiutate come presenza fisica, anzi, in alcuni casi sono addirittura indispensabili al cinema (si pensi, ad esempio, alle attrici). E' vero che esistono alcuni settori nei quali l'ingresso alla donna è più difficoltoso, ma generalmente si tratta di lavori in cui anche per l'uomo, se pur in misura minore,

l'accesso comporta svariate difficoltà. Quindi, se facessimo della donna nel cinema, solo un discorso di vaghe difficoltà di inserimento, non faremmo che ripetere quello che è già stato detto da altri prima di me, a proposito di altri argomenti relativi alla donna.
Le donne sono già nel cinema, anche se numericamente deboli; la discriminazione subentra in un altro momento, e precisamente in quello attivo e creativo. La donna lavoratrice non è quasi più notata, almeno in alcuni ambienti. Il momento di freno alla sua accettazione, avviene contemporaneamente alla realizzazione intellettuale e creativa nell'ambito della propria professione. Come venga bloccato lo sviluppo creativo femminile è facilmente identificabile: si continua ad oggettivare la donna che è talmente abituata alla sua spersonalizzazione di fronte alla creatività maschile, da rinunciare facilmente a reagire; si oggettivizza essa stessa, e acquistando valori maschili, comincia a maneggiare gli strumenti del potere che la lusingano. Questo è stato più o meno l'iter che hanno percorso molte donne arrivate al successo professionale.
Ritengo, però, che la situazione si stia evolvendo per la donna; il suo è ancora un momento di scelte e di confusione, ma credo che oggi la classe femminile stia attraversando un processo molto significativo, in cui comincia a guardarsi e ad accettarsi come soggetto, e ad avere coscienza dei meccanismi discriminatori in atto contro di lei.

(Vorrei premettere che tutte le interviste che riprodurrò di seguito sono state registrate, e nel trascriverle, a parte brevi interiezioni e incisi che avrebbero disturbato la lettura, non sono state portate modifiche di alcun tipo, lasciando che restassero tutte le parole originali delle intervistate. In questo modo, l'intervista conserva una vivacità espressiva notevolissima). Inoltre dato il carattere colloquiale delle interviste, non ho ritenuto opportuno riportare per esteso il testo delle mie domande, ma mi sono limitata a trascriverle nel modo più succinto possibile.

IAIA FIASTRI (sceneggiatrice)

... che la donna sia stata per secoli segregata in un ruolo, è un fatto; credo che oramai non si ribelli più nessuno, nemmeno l'uomo più cieco e sordo. Che la donna non ne sia affatto fuori, è un fatto meno noto; perché oggi si tende a dire che la rivoluzione femminile è in marcia, che le donne hanno acquistato le stesse posizioni degli uomini, e questo non è vero. Anzi, io temo che noi donne che lavoriamo, siamo veramente nella posizione peggiore. Perché un secolo fa non avevamo rivendicato niente; non facevamo il giornalista, lo sceneggiatore, il medico; però per lo meno avevamo un ruolo, limitatissimo quanto vuole, ma che consentiva di essere: la mamma, la moglie, la regina della casa, quella con le chiavi della dispensa attaccate alla cintura, che sarà un ruolo restrittivo e limitatorio, però oggi abbiamo perso il ruolo della regina della casa senza avere acquistato quello civile di cittadino alla pari.

Per esempio a me non fa affatto piacere di essere l'unica sceneggiatrice che conosco; a parte quella deliziosa donna che è Suso Cecchi D'Amico, io non conosco nessun'altra; so che esistono altre sceneggiatrici ma non mi è mai capitato di conoscerle. E quando vado alle riunioni dell'AACI, ci sono ottanta persone e io sono l'unica donna. Questo mette in serio disagio quei disgraziati che direbbero le parolacce (che poi le dicono lo stesso) ma insomma più liberamente. Perché ancora si sentono tenuti a darmi la sedia se io arrivo con un po' di ritardo e i posti sono tutti occupati; che non è giusto. Ma nello stesso tempo, siccome a me della sedia non me ne frega niente perché sto seduta tutto il giorno, si sentono anche autorizzati a trattarmi con un pizzico di quel paternalismo complimentoso, che mi urta molto di più di quello che mi urterebbe se stessi in piedi senza la sedia. Inoltre i miei problemi che sono di sceneggiatore e di donna li posso esternare solo in parte, perché è chiaro alcuni miei problemi non interessano, che sono solo i miei particolari... insomma è un po' retorico, ma ci si sente come un negro in un locale di bianchi.

D. *Pensa che ci siano problemi molto diversi tra un'operaia e una donna intellettuale che lavora?*

R. No; anche se non ho mai fatto l'operaia, sono sicura che l'operaio si sente più forte, più abile, più pronto, meno sottoposto a certe condizioni della donna, non so... anche fisiologiche; le mestruazioni, per esempio, che come è noto, indubbiamente danno un paio di giorni di nervosismo, ma come contraltare anche gli uomini hanno dei particolari stress virili, dei loro problemi. Perché l'uomo e la donna non sono uguali, sono equivalenti; se ci si mettesse in testa che c'è una profonda differenza tra uguale e equivalente, forse molti problemi sarebbero evitati. Cioè la diversità dell'uomo dalla donna non dovrebbe essere sfruttata a sfavore dell'uomo o della donna, si potrebbe trovare un'ottima collaborazione; invece non c'è, salvo rare eccezioni. Normalmente io quando parlo con gli uomini, sia che mi trattino... male, diciamo, sia che mi trattino bene, cioè con eccessiva gentilezza, io mi sento a disagio. Qualche volta mi capita di trovare l'uomo che mi tratta con naturalezza, come tratterebbe un collega. Questo per me è un uomo particolarmente civile, con cui è possibile avere una collaborazione, e i frutti si vedono immediatamente; va subito tutto meglio.

MONICA VITTI (attrice)

... insomma non solo è difficile per chiunque fare questo tipo di cinema (*si sta parlando del cinema collettivistico*) ma poi per un'attrice, cioè per una donna e per un attore, è addirittura quasi impossibile. Perché, prima di tutto

l'attore, a parte la considerazione ottocentesca che lo si buttava fuori dalle mura e non lo si faceva testimoniare in tribunale come i barbieri; ma ancora oggi l'attore, dal regista e dal produttore è visto con un sorriso, non è mai ascoltato come una persona, la cui opinione è prima di tutto disinteressata. Non credono all'opinione disinteressata dell'attore; cioè non è possibile che lui parli di un personaggio del film senza portare l'acqua al suo mulino, senza fare il suo solo e squallido interesse. E poi essere donna addirittura allontana tutto. Perché siamo ancora in un posto dove un'attrice è quella che prima di tutto deve essere bella; che sappia recitare viene già in second'ordine. Basta. Non le si chiede, non si vuole di più; e questo è il dramma. Allora quando uno ha cercato, da quando aveva quattordici anni di dare tutto quello che aveva imparato, in tutte le direzioni, di svuotarsi nel suo lavoro, di portare tutto quello che ha e che sa nel suo lavoro, diventa faticosissimo.

... l'attore ha due handicap, poi io ne ho addirittura tre, cioè: sono una comica cosiddetta, cioè un'attrice brillante; e allora prima di tutto si aspettano che li faccia ridere con una battuta; poi c'è il fatto che sono una donna e poi un'attrice; quindi, prima che supero queste tre cose per dire qualcosa di una sceneggiatura, di un film... per dire "guardate che questa cosa è sbagliata, perché non ha alcun riscontro con la vita, con i pensieri di una donna, con i problemi di una donna"... eh bè, devo proprio avere delle argomentazioni di una forza... Qualcosa l'ho ottenuta; io sto ancora parlando con i registi, con gli sceneggiatori, cercando di dare qualche cosina, ma piccoli passi.

D. *Non è possibile prendere in mano la situazione?*

R. Cosa vuoi prendere in mano? Ti accettano come cosa singola! A me, piano piano, dopo anni che non mi occupavo di altro, veramente a leggere con tutte le mie energie, con tutto il mio cervello, proprio in una sola direzione, quella del teatro, dello spettacolo. E sono riuscita dopo una fatica incredibile ad arrivare dove sono arrivata e trovo persone che mi dicono: "Brava, hai fatto dei passi!" Ma il fatto è che non ti dicono "E come te lo potrebbero fare tante altre", no. A parte che nonostante io abbia fatto qualche passo e mi venga riconosciuta qualche cosa, ecco che sono sempre una cosa a metà, che dovrà però concludere qualche cosa. "Non è che la vogliamo lasciare lì così, che continua per tutta la vita ad occuparsi di spettacolo, siamo matti? Allora che donna è? Non è completa!"

ORNELLA ABBAGNATO (passafilm)

... a prescindere dalla situazione economica, se una ha bisogno di lavorare, a me, personalmente il mio lavoro piace; di conseguenza anche se dovessi prendere solo cinquantamila lire al mese lo farei. Però è naturale che dovendo farlo anche per l'obbligo della famiglia, per necessità, è naturale che una, avendo una specializzazione, avendo una qualifica, cerca di farlo nell'ambito della cinematografia, dove ti danno quella qualifica, quella specializzazione.

Qui, invece, diciamo che come settore è bassissimo, in più trovi persone che ti danno due soldi, che partono da questo principio: visto che lavora deve assuefarsi al ritmo del lavoro e alle esigenze dell'azienda, deve stare ai patti che dicono loro, cioè a quello che vogliono loro. Quand'è quel dato giorno, che ti danno quella data cifra e dicono, non so, che ti danno quella tot categoria, è un regalo che ti fanno, non è una cosa acquisita. Perché tu sei donna, perché tu li devi sempre ringraziare.

D. *E questo ti dà fastidio?*

R. Sì; perché per esempio, se tu vai da loro e gli chiedi un aumento di stipendio, perché il lavoro che fai comporta quello che comporta; hai delle re-

sponsabilità, hai anche un'esperienza tecnica, e tutte queste cose, perché lo devi conoscere il lavoro, no? E vai da loro e gli dici: "Quello che mi date è poco rispetto a quello che faccio" oppure gli dici: "Non posso andare avanti con quello che mi date" anche se la porti sul piano umano, loro ti dicono: "Eh, ma lei è una donna, capisce! Lei è una donna, si deve accontentare; la categoria così va bene; noi più di così non le possiamo dare. Lei consideri che ci sono degli uomini che prendono settantamila lire al mese!". Al che, sì va bene, non è giusto che ci debbano essere degli uomini che prendono settantamila lire al mese, questo no. Ma non è nemmeno giusto che una donna che ha una specializzazione e che sono dodici anni che fa questo lavoro ne prenda novantacinquemila, logico? Perché queste sono categorie acquisite, che non è che te le danno così, a vanvera; sono categorie che si prendono con l'esperienza, con la pratica. Tu cominci dalla gavetta, specialmente nel campo del cinema, vai avanti, vai avanti: è naturale che dopo dieci anni non puoi stare a prendere ancora le sessantamila lire al mese. ...Poi hai lo svantaggio che, come donna, se vai in uno stabilimento perché vuoi cambiare, perché vuoi migliorare, perché vuoi soddisfazioni, diciamo morali e non materiali dal lavoro; se tu vai lì, ti rispondono che le donne le vogliono abolire, perché le donne si sa, fanno i figli, stanno i mesi a casa e si rubano lo stipendio; mantengono il posto, se ci sono scatti di contingenze, se ci sono eventuali passaggi ne debbono usufruire; quindi loro, sono altri soldi che debbono tirare fuori, mentre la donna se ne sta a casa. Quindi, di conseguenza vogliono portare all'assorbimento totale delle donne, toglierle completamente dalle aziende e metterci gli uomini; hai capito come?

MARA BLASETTI (direttrice di produzione)

D. *Come ha cominciato a lavorare?*

R. Ho cominciato con mio padre, portando i caffè, senza essere pagata e guardando. Praticamente avevo già cominciato all'età di cinque anni, quando seguivo papà in tutte le lavorazioni; andavo al montaggio, in teatro... dappertutto insomma. Si potrebbe dire che sono nata in una macchina da presa. Per questo quando ho cominciato a lavorare il cinema non mi era del tutto nuovo; comunque ho cominciato molto umilmente: guardando molto, aiutando e cercando di stare ai margini, senza dare fastidio. Poi ho cominciato a lavorare; ero l'aiuto del segretario di edizione e poi segretaria di edizione io stessa. Quando ho cominciato a fare l'assistente alla regia ero ancora segretaria di edizione e facevo tutti e due i lavori insieme. In tutto questo periodo comunque ho lavorato soltanto con mio padre, perché naturalmente, come figlia di Blasetti, era difficile che mi assumessero altre persone; sia perché dicevano che con i soldi di papà non potevo avere bisogno di lavorare (benché fossi separata con un figlio a carico, il concetto però era che papà dovesse provvedere a tutto), sia perché, come figlia di Blasetti temevano che andassi a criticare molto e lavorare poco. Gli handicaps per me sono stati molti, e per dieci anni ho potuto lavorare solo con mio padre, ma posso dire che è una tale alta scuola...

Il lavoro di produzione è cominciato per caso. Mi avevano notata per la collaborazione che davo alla organizzazione e mi consigliarono di provarci. Io non avevo mai contemplato questa eventualità, finché un giorno Antonio Altoviti mi disse: "Sai, questa volta non lavorerai per tuo padre, lavorerai per me". Il film era *Europa di notte* e occorreva una persona in produzione che conoscesse le lingue. Ho cominciato così. All'inizio ero ispettore di produzione e poi direttore di produzione quando mi si offrì, anzi mi si impose di diventarlo. Credo che fosse nel '60 o nel '61. Le dirò che questa promozione non mi rese affatto felice: come ispettore di produzione lavoravo senza interruzioni, non davo fastidio, essendo in una posizione di subordinazione

in un certo senso, capisce? Una volta diventata direttore, sono nate tutte le difficoltà del direttore di produzione donna; per cui ho lavorato, ma soprattutto con gli stranieri che a questo fatto non danno peso. Ma anche con loro, spesso e volentieri, gli italiani facevano il mio nome solo quando i miei colleghi "maschi" erano tutti impegnati. Fortunatamente di solito, le persone con cui ho lavorato una volta, quando sono tornate in Italia, hanno voluto continuare a chiamarmi.

D. *Capita piuttosto spesso (non mi riferisco solo al cinema adesso) che le donne inserite in lavori "maschili" e, in un certo qual modo arrivate, si rifiutino di ammettere l'esistenza di alcune difficoltà. Credo che ci sia questa tendenza.*

R. Beh, non con me. Per quanto mi riguarda posso dire chiaro e tondo che le difficoltà esistono, perché io ci ho sbattuto il naso diverse volte. Mi sono sentita dire: "Sai, ma tu sei una donna, sarai bravissima, però..." In linea di massima c'è la paura che la donna non abbia sufficiente polso per tenere una troupe in mano. Non so quale sia la ragione di questa diffidenza; ma in linea di massima bisogna dire che l'uomo non ama sentire in una donna un'autorità superiore. Con tutta probabilità influisce l'atavica abitudine di avere la donna a fianco, come compagna non come capo. La direttrice dà proprio fastidio. Molti uomini oggi hanno perso questo atteggiamento, ma la maggior parte è ancora legata a questi vecchi schemi, e la loro... non accettazione si vede, si "sente"; sembra quasi che la donna in posizione di comando debba sminuire la loro virilità, cosa che trovo abbastanza sciocca. Soprattutto se ci sono state delle prove positive non capisco la necessità di insistere nell'atteggiamento di rifiuto della donna. Che se ne metta in dubbio la capacità la prima volta, posso capirlo; posso capire anche la seconda, ma la terza, la quarta, la quinta e la sesta, no!

D. *L'uomo generalmente considera la forza che occorre in alcune circostanze in contrasto con il concetto di femminilità; lei è d'accordo?*

R. No. C'è la forza dell'autorità personale, che emana dalla persona; in questo c'è poco da fare: o la si ha o nessuno te la può dare... Ovviamente ognuno è nato per fare un certo genere di lavoro e non un altro: non si può mettere un impiegato a dirigere un'armata... Le donne lavorano molto anche di intuito e sanno dire la parola giusta al momento giusto. Anche nelle trattative io credo di essere riuscita a spuntare sconti, permessi, collaborazioni del tutto eccezionali. Purtroppo, accorgendosi delle difficoltà cui va incontro, la donna teme di farsi avanti; nel novanta per cento dei casi ha bisogno di guadagnare e la paura di lasciare un lavoro per avventurarsi in un altro più qualificato, ma in cui bisogna lottare per imporsi, la frena, e poi decide di fermarsi nei ranghi inferiori.

LUCIANA CORDA (sceneggiatrice)

D. *Secondo lei, le donne nel cinema avvertono il peso della mancanza di realizzazione?*

R. Sì, perché naturalmente noi siamo in una società che è una società mascolina, no? Malgrado gli ultimi atteggiamenti delle donne di oggi; per cui lei vede, in tutte le cose, la donna non è mai che la si veda un'autorità. Insomma, cominciamo col dire: quando si è malati, chissà perché, si preferisce il medico uomo al medico donna, è vero o non è vero? E' un po' così: il prestigio è ancora un fatto virile in Italia, e quindi c'è proprio la difficoltà del fatto di essere donne.

D. *L'altra volta mi aveva detto che la donna è vista meglio come esecutrice che*

come autrice, questo comporta una differenza in quello che si richiede ad una sceneggiatrice rispetto a quello che ci si aspetta dallo sceneggiatore?

R. Cioè che alla donna venga richiesto più un lavoro tecnico che di creazione? Questo sì esiste; che il produttore dia meno importanza allo sceneggiatore donna che allo sceneggiatore uomo, ecco: questo sì. Poi naturalmente si tratta di vedere la personalità di questa donna...

D. *Pensa che facendo la regia, la donna potrebbe esprimere senza difficoltà tutto quello che vuole?*

R. No! Infatti la cosa più saggia sarebbe di cambiare la società italiana, cioè di mettere in grado le donne, prima di tutto economicamente... Perché è una battaglia di Don Chisciotte contro i mulini a vento, quella di pensare: "Io faccio una cosa e cambio", non cambia niente. La donna che cerca con una sua opera, oggi, di cambiare la situazione di inferiorità della donna con l'uomo, io non ci credo. Bisogna invece risalire alle origini, all'infanzia... Il fascismo, tra tutti i difetti che aveva, uno principale era di essere una dittatura mascolinista al massimo; guardi il tipico gerarca fascista: doveva avere, proprio come gerarca, almeno tre o quattro mantenute, perché doveva dare dimostrazione di virilità. Io mi ricordo i Film-Luce: si vedeva sempre questo Mussolini a torso nudo, sui monti, con un freddo della malora, no? C'era sempre l'espressione dell'uomo virile.

Quanto al tema della *discriminazione*, le interviste che ho riportato sono quelle che mi sono parse più significative. Come si noterà, le interviste sono state tagliate e "montate" via via che si procedeva nel discorso; per cui, relativamente ad ogni argomento, alcune interviste sono molto lunghe, altre brevi, altre mancano addirittura; dipende evidentemente dall'intensità con cui il problema relativo all'argomento in discussione, è stato avvertito dalle singole intervistate.

A me personalmente, il problema della discriminazione nei confronti della donna interessa molto, così come mi hanno interessato le interviste relative, perché, essendo le stesse donne l'oggetto della discriminazione, temevo fosse difficile che il problema venisse inquadrato nitidamente. Le risposte che ho trascritto mi danno torto, e anche se il numero delle donne che si sono espresse a proposito della discriminazione è relativamente basso, direi che supera ogni aspettativa. Come ho avuto modo di dire all'inizio di questo capitolo, il cinema svolge un'azione discriminante sulla donna, azione avvertibile dalla stessa distribuzione delle lavoratrici nei vari settori. Si è detto anche, che la discriminazione avviene in modo sotterraneo, almeno per quanto riguarda gli ambienti più evoluti del cinema. L'esempio della Fiastri relativo alle riunioni assembleari, mi sembra molto esplicativo in questo senso; la sceneggiatrice, infatti, si riferisce molto chiaramente alla diversità del comportamento adottato dai colleghi nei suoi riguardi in quanto donna. Questo tipo di comportamento è facilmente osservabile in molte occasioni, e anche se spesso è biunivoco (tra gruppi prettamente maschili e femminili), non bisogna dimenticare che il rifiuto espresso dai gruppi maschili è sempre più dannoso dell'altro, ai fini più speculativi della donna.

In alcuni casi, l'allontanamento della presenza femminile dal gruppo maschile è nettissima, tanto da dar vita a fenomeni culturali orientati in questo senso. Nel caso del cinema, e soprattutto del cinema più intellettuale, il processo di allontanamento è mistificato.

Il meccanismo di emarginazione è caratteristico della forma di difesa di ogni gruppo omogeneo (in questo caso quello maschile) e la dinamica di rifiuto agisce in modo inconsapevole. La Fiastri descrive la propria sensazione di disagio con la frase "Ci si sente come un negro in un locale di bianchi". La sceneggiatrice mitiga l'affermazione autoaccusandosi di retorica, ma nella sua espressione c'è la chiave di tutto l'argomento, e cioè l'atteggiamento razzista che si forma come conseguenza del processo discriminatorio. Nell'autodefinizione di negro, infatti, è espresso tutto il conflitto psicologico che vive l'individuo estraneo al gruppo di

cui vuole entrare a far parte. Il conflitto si concretizza in uno stato di disagio e soprattutto (un solo negro - un intero locale di bianchi) in un senso di solitudine. La solitudine è coscienza di poca forza, cioè di mancanza di potere, potere di cui invece l'individuo vede provvisto il gruppo nell'impatto.
Naturalmente il confronto donna/negro è puramente esplicativo, dal momento che un parallelo non è istituibile se non in alcuni suoi effetti. Ho usato intenzionalmente il termine *razzismo* e non quello più specifico di "discriminazione sessuale" proprio perché in questo caso l'atteggiamento di rifiuto poggia su basi di differenziazione biologica. Quanto la donna appartenga ad una razza a parte, è individuabile facilmente in tutta la storia, che ha sempre avvertito l'urgenza di creare condizioni di vita nettamente differenziate tra i due sessi. Posto che, la dinamica individuabile negli atteggiamenti riservati alla donna è di origine razzista, possiamo trarne le conclusioni; infatti il razzismo, come si sa, è originato da uno stato di frustrazione e conduce inevitabilmente ad atteggiamenti aggressivi nei confronti dell'oggetto discriminato.
Nel caso della Fiastri, l'aggressività è espressa proprio nelle azioni tese a sottolineare la "diversità" della donna nel gruppo maschile, una diversità che è facilmente avvertita in modo negativo. Infatti nell'atteggiamento razzista, la diversità coincide e giustifica la valutazione negativa dell'oggetto discriminato. Anche l'affermazione della Fiastri relativa all'equivalenza dei sessi è molto significativa. Infatti va sottolineato che in linea di massima, l'oggetto di discriminazione, tende sempre a conformarsi al modello di imitazione, cioè al discriminante. Questo avviene piuttosto frequentemente, proprio per l'urgente necessità di dimenticare e rimuovere le cause della discriminazione.
Anche l'intervista di Monica Vitti, partendo da diversi presupposti, ed esprimendosi in modo diverso, arriva alle stesse posizioni della Fiastri, pur con tutta la varietà di due personalità diverse. L'attrice infatti, fa immediatamente il punto sulla condizione frustrante della sua professione, che rappresenta l'esasperazione di quella della donna vista in modo globale. Nel parlare del rapporto tra l'attrice, il regista e il produttore, la Vitti sottolinea l'analogia comportamentale tra l'ambiente cinematografico e l'oscurantismo ottocentesco. Se l'ottocento vuole l'attore diseredato e privato di diritti civili, il cinema vuole l'attore frustrato e privato dei suoi diritti espressivi. Questa manipolazione del cinema nei riguardi dell'attore, serve indubbiamente a mantenere lo **status quo** del cinema tradizionale. Questo dovrebbe essere una prova della mancanza di collaborazione nel lavoro del cinema. Infatti è chiaro che il collaboratore deluso nella propria realizzazione, diviene facilmente strumento della volontà di altri.
Ma la Vitti esamina la situazione dell'attrice come oggetto di discriminazione sessuale. Infatti all'attrice il cinema tradizionale richiede la sola presenza fisica ed è ovvio, dal momento che la bellezza femminile, così come nella storia e nell'arte è stata espressa, ha rappresentato quasi sempre una concezione ideale contemporaneamente ad una fissità di contenuti stereotipati che annulla ogni ricerca di valori emotivi e intellettuali.
Il concetto di bellezza, però, trova nel cinema un suo vizio specifico, nel momento in cui viene a costituire un prodotto commerciabile e quindi sottoposto a scelte di mercato. Monica Vitti comunque, non si è limitata ad indicare l'aspetto della discriminazione, ma ha sottolineato anche il momento in cui questa si verifica, e cioè nei rapporti con il regista e lo sceneggiatore, ovvero con chi ha più diretta influenza sul film.
E' interessante, ai fini di questo argomento, anche l'ultima affermazione della Vitti, relativa all'isolamento vissuto dalla donna; un sistematico isolamento che sta lentamente scomparendo. Vale a dire, che se la tendenza della società non è cambiata, è la donna a non essere più disposta a conservare quello stato di privatizzazione, che riperpetua la sua emarginazione fisica e intellettuale di tutta la storia.
Il mito che si crea dalla condizione di isolamento, è quello dell'"individuo eccezionale" rispetto alla media. Ma la condizione di eccezionalità è negativa per l'indi-

viduo che là vive; la difficoltà di mantenere un equilibrio di sicurezza ,gli deriva dalle caratteristiche che gli vengono attribuite e che lo pongono al di fuori della media. La distanza che nella considerazione degli altri, esiste tra l'individuo eccezionale e il gruppo, comporta per questi l'impossibilità di una proiezione rassicurante nel gruppo di appartenenza.

Ornella Abbagnato, nell'ambito del lavoro di produzione, mette l'accento sul fatto discriminatorio, in rapporto alla retribuzione. E' chiaro che l'Abbagnato, svolgendo un'attività esecutiva, sia più portata a verificare la propria condizione nell'ambito più strettamente economico. Ma lei stessa mette l'accento sul valore intellettuale del suo lavoro, e indica l'azione discriminante proprio nel momento evolutivo del lavoro. La schiettezza della frase "Tu li devi sempre ringraziare" alla luce dei discorsi appena accennati, acquista il sapore di una rivolta; infatti, l'intervistata si sofferma sempre sull'impossibilità di acquistare prestigio nell'ambito del proprio lavoro.

Interessante, è anche, l'accenno sia della Blasetti, sia di Luciana Corda, alla relazione tra prestigio sociale ed economico e valore virile. Nel caso della Blasetti, la messa in discussione del binomio, è relativa alla posizione di potere, e questo si chiarisce alla luce di quanto ho esposto all'inizio del capitolo, relativamente ai lavori nell'ambito della produzione. La Blasetti insiste poi nell'affermare che la mancanza di fiducia non è affatto messa in rapporto alle capacità professionali, cosa piuttosto comprensibile, dal momento che non sono mai le capacità professionali il motivo di discriminazione, che come si è visto ha una radice sessuale. La sceneggiatrice, invece, accenna alla politica fascista come caso esasperato di mistica della virilità in rapporto alla stroncata realizzazione femminile. E' chiaro il concetto: e cioè valore virile in contraddizione con il momento espressivo della donna. Non è un caso che il fascismo, e non solo per il suo stampo militaresco, abbia posto il veto al lavoro femminile. Nell'ambito del suo lavoro, poi, la Corda caratterizza il momento discriminante del produttore riguardo al tipo di prodotto richiesto alla sceneggiatrice.

Mi sembra che l'atteggiamento sfavorevole del cinema nei riguardi della donna, venga alla luce con sufficiente chiarezza; l'aspetto positivo è proprio nella varietà di interpretazioni, che le interviste danno del fenomeno, segno che non esistono, relativamente a questo problema, intellettualistici luoghi comuni, e che la critica parte da considerazioni di carattere personale, così che le affermazioni acquistano maggiore spessore e significato.

Incompatibilità tra ruolo femminile e professione

Già dalle interviste precedenti ha preso forma un problema direttamente collegato a quello della discriminazione, e cioè l'importanza del ruolo della donna. L'aspetto più particolare del ruolo è proprio nel suo rapporto con la discriminazione, dal momento che i due aspetti si influenzano e si creano a vicenda in un nesso di causa-effetto. Ai fini di questo studio interessa conoscere principalmente la reazione delle donne che lavorano nel cinema al proprio ruolo e i conflitti che ne derivano.

I ruoli femminili sono in contraddizione, almeno apparente con i principi che regolano l'appartenenza ai gruppi di lavoro. Il problema non si pone solo nei suoi aspetti pratici di compatibilità tra attività lavorativa e funzioni tradizionali femminili; nel caso di inserimento della donna in professioni a carattere intellettuale, il problema della compatibilità dei ruoli è stato risolto dalla società aprioristicamente. Cioè, non è il ruolo in sé, ma quanto di tradizionale e culturale esiste nei suoi riflessi, a condizionare l'elemento femminile. La miope visione della donna attiva come estranea ai suoi ruoli è un'invenzione mistificante e corruttrice del problema, in quanto non permette l'individuazione della personalità femminile nella sua realtà ambientale e culturale.

Ovviamente, anche per l'uomo può verificarsi il condizionamento ad alcuni ruoli; ma la società articolata, in cui per definizione l'uomo è chiamato ad inserirsi, comporta una maggiore varietà di ruoli. Per la donna il numero dei ruoli è inferiore; ed è minore anche la sua capacità di spostamento dall'uno all'altro. Vale a dire che il ruolo di madre o di moglie, per esempio, mal si concilia con tutti quelli derivanti dall'inserimento in un'attività produttiva, cosa che non avviene fra i corrispondenti ruoli maschili. Anzi, nell'ultimo caso i ruoli si integrano e si amalgamano in senso positivo, favorendo lo sviluppo della personalità. E' chiaro che l'impossibilità per la donna di rompere o modificare i propri ruoli, deriva dell'esigenza della collettività di perpetuare funzioni e attività culturalmente affidate alla donna nell'ambito familiare, e quindi di mantenere in vita le strutture caratteristiche e fondamentali della società. Infatti tutte le funzioni e attività prettamente femminili, agiscono come spinta verso il ruolo; e questo andamento è talmente cristallizzato nella nostra cultura, che la donna che desideri sia lavorare ed esprimersi, sia realizzare la propria natura biologica. è costretta quasi sempre ad una scelta; scelta nei confronti della quale la società non è affatto neutrale.

La società, e il cinema in particolare con i suoi problemi di orari, creano condizioni disagevoli per la donna, che non accetti la condizione di scelta impostale, così che in ogni caso, si verificano condizioni di conflitto caratteristiche, come si può osservare dalle interviste.

Il ruolo in ogni caso, è avvertito dalla stessa donna in modo molto negativo nei confronti del lavoro; ed è chiaro che tanto più esiste uno stato di frustrazione nella realizzazione frenata, tanto più le caratteristiche femminili sono accettate controvoglia, anche se non sono mai espresse in modo negativo. Le donne che lavorano nel cinema, avvertono l'esigenza, più che in altri settori a maggior percentuale femminile, di razionalizzare la causa dei loro conflitti. E' chiaro che in questo ambiente, dai modelli di comportamento, ai valori, tutto risponde a caratteristiche nettamente maschili, cui la donna, per cercare un inserimento nel lavoro, deve cercare di uniformarsi.

Il tentativo di uscire dalla situazione conflittuale si realizza spesso con la negazione dell'esistenza del problema; cioè l'intervistata può rispondere di accettare l'idea e il significato del ruolo femminile, ma poi dichiara di rifiutare, se non sul piano sessuale, una reale differenziazione dell'uomo dalla donna. Desidera un'equivalenza, una parità, una complementarità, o qualunque cosa l'aiuti a non sentire il peso della discriminazione che le causa l'appartenenza al ruolo.

A volte, la colpa di questo stato di inferiorità è fatta risalire alla donna stessa. Questo generalmente, avviene quando è stata formulata una domanda che richiama alla mente concezioni standard della donna, già elaborate culturalmente dalla società e quindi recepite come naturali, e la risposta dell'intervistata in questi casi tende ad uniformarsi alla valutazione corrente.

Quindi, di fronte ad una domanda di carattere personale, l'intervistata disegna nitidamente la propria situazione oggettiva, ma se la domanda è posta in termini generali o sfiora intenzionalmente alcuni luoghi comuni, la donna ricade facilmente nel suo ruolo originario, ripercorrendo il processo di estraniazione dalla cultura maschile. Infatti, nell'autocriticarsi riconoscendosi alcuni aspetti negativi, la donna compie un atto di sdoppiamento, durante il quale si osserva essa stessa come oggetto, come le è capitato di essere osservata durante tutta la storia dalla quale è stata assente.

Nel negare, razionalizzandola, la differenza psicologica tra i sessi, la donna auspica, come si diceva all'inizio, un ricollegamento tra i due sessi, e cioè scatta di nuovo in lei, la molla del desiderio di accettazione dell'individuo emarginato.

Soggettivando la propria esistenza, l'intervistata esprime il conflitto sociale derivante dalla sua fuga dal ruolo in termini di menomazione, invidia, incredulità.

Cerca di non accettare il ricatto che la società le rivolge, impedendole l'espressione simultanea nei gruppi di ruoli antitetici; ma il ruolo tradizionale è sentito in ogni caso come necessario, quindi, scegliendo il lavoro e l'espressione come unica soluzione, la donna non riesce in effetti a tranquillizzarsi definitivamente,

dal momento che la conferma ed il plauso alla sua riuscita nel mondo del lavoro, le vengono dalla stessa società che la condanna per questa sua scelta. Il considerare l'espressione nel ruolo "naturale" come un dovere, non solo in senso biologico comporta un'inevitabile spinta contraria alla realizzazione della donna. Nel caso delle attrici, come si vedrà più avanti a proposito del personaggio femminile, il conflitto è più esasperato, perché è proprio nella rappresentazione del suo ruolo tradizionale, che l'attrice può realizzarsi nella professione; cioè non esprimendo se stessa, ma quell'individuo che, molto sommariamente, la società ha fatto corrispondere alla psicologia femminile. Quindi anche nell'ambito del lavoro il ruolo è continuamente riproposto, anzi è preteso; così succede che sul piano esistenziale il ruolo deve essere bandito perché provoca scompensi e mal si accorda con l'affermarsi nella professione, mentre nel momento creativo il ruolo deve essere assorbito, ma passivamente, senza che filtri mai un'interpretazione personale.

Un esempio si può osservare in due punti dell'intervista di Monica Vitti, e cioè dapprima, quando si riferisce all'ossessiva richiesta dell'acquisizione del ruolo da parte della società; e in un altro momento, quando si riferisce al fatto che la donna che parla perde la maggior parte delle sue attrattive. Mi sembra che il problema sia molto centrato con quest'ultima affermazione, che rivela la coscienza dell'oggettivazione della donna e la consapevolezza di non poter sciogliere questa situazione nell'ambito delle attuali strutture.

MARIA MONTI (attrice)

Non mi sembra ci siano dei problemi particolari per la donna nel cinema, se non quelli che ci sono in altri campi. Cioè, il problema che per una donna nel lavoro, volente o nolente, pesi il fatto che lei sia donna; il fatto che lei può essere più bellina di altre ,il fatto che, sia il regista, sia il produttore, arrivo a dire anche le maestranze, la considerino donna. Questo avviene dovunque, avviene anche quando una donna è dattilografa, e il suo capufficio la guarderà diversamente da come guarda un suo collega, no? Diversamente, nel senso che qualcosa di diverso tra l'uomo e la donna è rimasto: il fatto sessuale. Ecco, però, mi sembra che nel cinema ci sono tali e tanti handicap per chi ci lavora (ci sono anche dei vantaggi, per esempio quello finanziario, o forse qualche volta quello artistico anche), che non mi sembra colpiscano più la donna che l'uomo. Anche perché a questo punto, tu sai, si dice che tra cinque, sei, sette secoli, ci sarà un sesso solo, si dice. Poi mi pare che questo sia già cominciato, se non altro a livello psicologico.

D. *Ma questo è un tuo modo di "sentirti", o di vedere gli altri?*

R. No, di vedere gli altri; e un po', sentirmi anch'io, in quanto l'essere stata chiamata abbastanza presto a degli strani impegni di lavoro, così, per sopravvivenza... Cioè, io ho cominciato a lavorare a quindici anni. Non nel cinema, né in teatro: ho fatto per cinque anni la segretaria. Questo, si vede mi ha dato questa strana impronta, che il rimboccarsi le maniche dà a chi se le rimbocca. Perché credo che nessuno di noi è così attivo da amare un lavoro, anche se non gli piace, anche se lo deve fare perché gli serve per vivere. Finisce col farlo; finisce col farlo anche nella maniera meno sofferente, ma è sempre un pochino uno stupro, è sempre una violenza, no? Non è l'ideale per una persona, a quindici anni andare a lavorare, anche se io lo facevo abbastanza divertendomi, perché la sera, quando uscivo, andavo a nuotare, facevo queste cose qui. Ora, lì si vede è nato il mio fatto. Io ero orfana di padre, e mia madre immediatamente, mi ha identificato con il marito, perché io ero quella che portava i soldi a casa.

E poi me ne sono accorta vent'anni dopo, che era veramente così, in quanto mia madre aveva assunto tutto un suo rituale di fare delle strane moine (io

dopo guadagnavo molto di più, non ero più un'impiegata, ero un'attrice). Lei, come una moglie, faceva delle moine, dicendo: "Ci vorrebbe un armadio nuovo... lo vorrei a sei ante, mi piacerebbe bianco". Poi il mese dopo c'era un'altra canzoncina: "Vorrei un cappotto nuovo".
Me lo chiedeva come evidentemente l'aveva chiesto prima a mio padre, che era la fonte di sostegno della famiglia; è chiaro? Mi sono trovata a fare il marito di mia madre. A parte che adesso mi sono trovata a fare il padre di mia madre, o la madre; cioè si sono invertiti i ruoli, io sono un po' il genitore. Lo so, queste cose, a guardarle nel tempo, sai, sono tutte commedie; quando manca l'attore che dovrebbe essere il figlio, la moglie, chi è un'altra cosa finisce per essere infilato in quel ruolo perché l'altra persona ci tratta in quel modo, come se noi fossimo il padre, la madre... Mia madre, evidentemente aveva bisogno di continuare ad avere il marito.

D. *Quindi secondo te, il lavoro è una prerogativa maschile?*

R. Come abitudine. Come abitudine sì; ci siamo abituati a questo... ha dai vizi terribili l'uomo; si è adagiato su dei brutti viziacci, mi spiace dirlo per i signori uomini. Noto che, intanto si è veramente incrostificato anche lui; ha istituzionalizzato delle cose che in fondo in fondo, gira gira, sotto sotto non fanno comodo neanche a lui. Ma i secoli hanno fatto questo terribile lavoro, contro la donna e, in fondo, contro l'uomo anche, perché sembra che in questo modo lui abbia il coltello dalla parte del manico, avendo avuto nella donna sempre la figura di schiavetta, di tappeto, di oggetto di piacere e tante altre belle storie... in fondo, credo che si sia fregato anche lui.
E' sempre una fregatura infilarsi in queste strane idee e farsene uno schema, ti pare? Ora, io non so, da un pochino si sta tentando di romperli questi schemi. Siamo in un momento di transizione, chissà quanti secoli durerà. L'uomo medio fa una certa fatica ad accettare l'idea dell'autonomia della donna; l'uomo un po' più libero sostiene che è un bene che la donna lavori, che abbia una sua indipendenza, una sua personalità, che coltivi delle tendenze, delle attitudini. Anche perché capisce che avrà a fianco a sé una persona più felice la sera quando torna a casa; una persona che ha coltivato le sue aiuole, che ha le sue gioie e i suoi dispiaceri, di questo fatto vitale del fare, non di stare solo in casa a svolgere solo le mansioni femminili. Anche quelle possono essere piacevoli per una donna; ma non credo che tutta una vita di casalinga possa soddisfarla, tra l'altro è un modo di sprecare una donna no?
... La donna è più vicina alla natura dell'uomo, secondo me. Perché era innaturale trattarla come un essere inferiore. Tu sai che si riunivano ancora nel cinquecento o nel seicento, dei teologi, e andavano discorrendo che la donna forse non aveva l'anima o forse l'aveva; mettevano in dubbio questo, insomma... Io penso che la donna sia un pochino più dotata di grazia animale, intesa in senso di energia animale, energia anche psichica. Cioè la donna è più natura.
L'uomo si è brutalizzato da quando ha cominciato a guerreggiare, ha cominciato a fare le sue ruote orgogliose per stabilire che lui era bravo, che lui inventava le filosofie, che lui inventava le guerre, che lui inventava delle teorie, che lui scopriva quello che scopriva. Ora tutto questo probabilmente lo faceva per la donna, perché vediamo anche nelle razze animali, se ci fai caso, quand'è primavera e gli animali bisticciano tra di loro, c'è sempre una spettatrice che è la femmina, che è anche la causa del bisticcio. Ma loro hanno bisogno di esprimerla così l'attrazione che hanno per la donna, perché credo, me l'ha spiegato uno psicologo, che il maschio non è necessario alla continuazione della specie, la donna invece sì. La donna rappresenterebbe, sul piano psicologico un pochino l'anima per l'uomo.
Che l'uomo cerchi la sua completezza nella donna, sarebbe la cosa più normale; invece lo fa solo in parte. Cioè forse la stessa cosa si potrebbe dire per la donna nei riguardi degli uomini. E' una cosa un po' seriottina il fatto di mettersi insieme.

D. *Quindi tu credi che la donna sia più tranquilla dell'uomo?*

R. No, non è che là donna sia più tranquilla; la donna, forse perché fin dalla nascita è stata abituata a soffocare gli istinti che ha perché è donna, ad essere calma perché è donna... si sa, la donna è così.

D. *Tu accetti questo fatto?*

R. No, ci sono delle volte che io, come donna, ho delle alzate di testa; mi posso impennare. Però, dovendo fare queste impennate davanti a un uomo, il primo impulso è di reprimere quello che voglio fare, perché lui è un uomo e io sono una donna. E poi subentra pure la ragione, cioè, ad un certo punto ti si accende come una lampadina, e pensi subito: "Ma questo è un uomo, se io gli dico così calpesto il suo orgoglio maschile"; capisci? Allora di conseguenza, cerchi di arrivare a quello che vuoi, ma in altro modo.

Non c'è niente da fare, visto che vogliono essere buggerati... Insomma giri intorno all'ostacolo, non ci vai diretta. Come donna vorresti andarci diretta, però, arrivata a un certo punto c'è l'orgoglio maschile: gli devi passare sopra. Allora per non passargli sopra, per non calpestarlo (almeno io mi sento così) gli giri intorno. Poi magari arriva il momento che gli devi dire: "Perché tu devi avere questo più di me? Perché tu sei uomo e io sono donna? Ma il lavoro che fai tu, lo faccio anch'io, di conseguenza non è giusto che poi alla fine chi deve avere gli onori sei tu e chi deve avere i dolori sono io; insomma lavoriamo tutti e due".

Sì, però è così perche lui è un uomo, perché è più forte, perché ha carattere, perché ha orgoglio, ha tutto quanto. Invece una donna che lavora purtroppo è donna; deve lavorare perché deve lavorare o per necessità o per hobby (non credo comunque che ci sia una donna che lavori per hobby)...

D. *In famiglia sono d'accordo che tu lavori?*

R. *No, il marito in un primo tempo soffre di una forma di gelosia un po' strana... si vede che l'uomo, per il fatto che lui è capofamiglia, lui è quello che deve provvedere ai bisogni della famiglia, vedendo che la propria moglie deve andare a lavorare, si sente un po' menomato. Poi a distanza di tanti anni si accetta; però, quando mi sono reinserita nell'ambiente del cinema, lui si è sentito menomato. Senz'altro una forma di gelosia ci sta, ma più che altro, non è gelosia, è invidia: è l'invidia del fatto che tu donna lavori.*
Credo che il suo pensiero è senz'altro questo: "Tu donna sei riuscita ad inserirti in un dato lavoro, in una data società; riesci a guadagnare, riesci ad importi, e puoi andare avanti anche senza l'aiuto mio". Senz'altro alla base di tutto quanto c'è questo.

Con l'ultima frase di questa intervista, vorrei inserirmi per fare osservare un aspetto molto significativo. Infatti Ornella Abbagnato esprime con questa sua affermazione, l'esatta posizione di conflitto della donna, e la conferma spontanea, si ha osservando i brani relativi a due momenti diversi dell'intervista che riprodurrò tra poco. Nella prima parte, l'Abbagnato si mostra del tutto sfavorevole al lavoro della donna e si augura un maggior benessere generale, per poter finalmente stare a casa e interrompere il lavoro. In un secondo momento, la passafilm si dice convinta di voler lavorare ad ogni costo, anzi mi porta a conferma una sua recente esperienza, che la costrinse ad interrompere l'attività lavorativa. L'intervistata dice di essersi sentita scontenta e insoddisfatta. La conclusione poi, la dà lei stessa, in risposta a un'altra mia domanda: durante la prima parte dell'intervista si metteva più in luce l'aspetto familiare della donna, quindi l'intervistata si è calata nel suo ruolo tradizionale, rispondendomi esattamente come la società si aspetta che una donna risponda, e cioè dichiarando avversità al lavoro.

Ma più avanti, la famiglia e i problemi caratteristici della donna, erano stati la-

sciati in second'ordine, quindi l'intervistata rispondendo liberamente, e cioè sottratta in quel momento al ruolo, afferma esattamente il contrario di quanto aveva detto all'inizio. Questo non deve essere confuso con poca chiarezza di idee (direi anzi, che le idee sono chiarissime) ma fornisce l'esatta misura del conflitto che la donna vive nei due ruoli di madre - moglie e lavoratrice. Lo sdoppiamento della personalità, individuata poi dalla stessa intervistata, è la conseguenza di questa dicotomia, esasperata dal fatto che, come si diceva all'inizio del paragrafo, i due ruoli sono in contraddizione e si disturbano a vicenda.

D. *Sei d'accordo sull'opportunità che i mariti abbiano stipendi più elevati, in modo che le mogli possano rimanere in casa?*

R. Eh, povere donne; ecco, ci dovrebbe essere la possibilità per i mariti, di guadagnare di più e tenere le mogli a casa. Perché la donna che lavora, sì, fa quel dato lavoro perché le piace, però è evidente che se una dovesse scegliere tra andare a lavorare e dover stare a casa ad accudire alla famiglia, penso che chiunque sceglierebbe di stare a casa — perlomeno io starei a casa — con tutto l'amore che posso avere per il lavoro che faccio, no, preferirei starmene in casa insomma.

Perché, alla fine, io debbo fare casa e lavoro e fare le corse: è tutta una corsa. Poi devi avere la preoccupazione dei figli, non sai dove lasciarli; non ci stanno scuole adatte, non so, scuole tipo asilo-nido, che ti possano tenere i bambini senza dover pagare una cifra troppo alta. Oggi come oggi, sei costretta a portarli negli istituti dove ci stanno le suore, dove ci stanno i preti, perché puoi portarli solo da loro. Devi sottostare a quello che vogliono loro, perché devi pagare una tot cifra (che poi, oltretutto, non è che si accontentano, come dicono loro: che vivono di carità cristiana, no). Di conseguenza, ogni fine mese è una pigione; quando sono le quattro te li sbattono fuori, e tu hai il problema che fino alle sette di sera che tu esci dall'ufficio, non hai nessuno che te li guarda.

D. *Supponendo che ci fossero gli asili-nido e una riduzione dell'orario di lavoro, lavoreresti, oppure no?*

R. Può darsi di sì; cioè, a un certo momento una avrebbe più tempo libero, no? Quindi non dovendo seguire troppo da vicino i bambini, perché li porti in un istituto, perché li guardano, perché sono controllati anche come studio, come educazione e tutto quanto; e facendo un orario un po' discreto, che magari impegni solo mezza giornata, allora, se dipende da un fattore economico e una è obbligata ad andarci, sì. Ma se diventa una scelta, se a una piace il lavoro che fa (perché a un certo momento, non è che si fa solamente per i soldi. Io per esempio non è che lo faccio... sì, lo faccio perché lo devo fare, perché ho una famiglia...) però, *come avevo detto prima, ripeto, se dovessi scegliere, io continuerei a lavorare*, anche per scopo, perché a me il lavoro mio piace, quindi seguiterei a farlo.

D. *Ma non staresti volentieri in casa?*

R. Oddio! m'annoierei. No, ecco; perché io ho provato questo. Sono stata a casa tre anni senza lavorare, proprio per far grandi, diciamo, i bambini. Però, come si è presentata l'opportunità di riprendere l'attività che avevo lasciata, l'ho ripresa di corsa.

Perché ad un certo momento, c'è parte della giornata (a prescindere che dentro una famiglia c'è sempre da fare, perché per una donna c'è sempre da fare), però se il lavoro ti piace, se ce l'hai proprio dentro, senti la nostalgia. Ci sono dei momenti della giornata, proprio, che pagheresti chissà che, per stare a fare quel lavoro. Tu proprio t'accorgi che ci sono delle ore che tu non sai quello che fare; allora desideri stare là, stare in mezzo alla gente, stare a sentire (stando a contatto con gli uomini ne senti di tutti i colori) magari una parolaccia; un altro ti tratta male... ma non fa niente, però tu

desideri stare in mezzo a quella gente, perché il lavoro ti piace, lo senti. Io per tre anni ho sentito la mancanza del lavoro mio.

D. *Non credi che alleveresti meglio i figli stando a casa?*

R. No, non è vero; lo affermo; perché io, da quando ho ripreso a lavorare, ho apprezzato di più la casa, i figli, ho apprezzato di più tante cose che prima non mi passavano neanche per la testa. Ci sono delle cose che ce l'hai sotto gli occhi, e non le vedi. Lavorando, invece, quando torni a casa, trovi un'altra atmosfera. *A prescindere che una sul lavoro si sdoppia*, a casa vive una vita, e sul lavoro ne vive un'altra; perché infatti a casa, tu essendo o madre o padre di famiglia, devi seguire una linea di condotta, devi essere severa con i figli se devi far loro un'osservazione; con il marito, se c'è una preoccupazione in casa, un problema, ne devi parlare seriamente.
Sul lavoro invece non pensi a niente, diventi un'altra io. *Forse sul lavoro sei veramente quella che sei. Nella vita familiare sei un'altra.*
In famiglia ci sono tante preoccupazioni: i rapporti tra marito e moglie, una deve mantenere la famiglia dentro un certo arco, cerca di isolarla dal bene e dal male, da tutto. La donna è predisposta alla protezione della propria famiglia, dell'uomo in particolare, perché una nell'ambito della propria famiglia si sente madre del proprio marito.

D. *Questo ti porta via delle energie?*

R. In linea generale sì; però, siccome ad una donna piace anche di essere protetta, no? Piace prendere delle iniziative, però quando è al dunque che le deve prendere, le piacerebbe essere protetta lei, e sentire che le prendono gli altri. In famiglia mi piace sentirmi protetta; sull'ambiente di lavoro no. E' diverso, mi proteggo da sola; anche perché nell'ambiente di lavoro una donna non ha affetti, mentre nell'ambito della famiglia ce l'ha: quindi tu vuoi essere protetta da quelle persone per cui hai affetto. Comunque, nell'ambiente di lavoro diventi un'altra (almeno io).

MARIA DE MATTEIS (costumista)

... al tempo in cui i signori volevano dare la terra ai contadini, almeno hanno tentato, i contadini erano diffidentissimi; avevano paura di essere imbrogliati. Forse anche per la donna, è così; in un certo senso, sembra che chi non ha desiderio e aspirazione a posizioni sociali, si senta più tranquillo.

D. *Prima mi stava dicendo qualcosa a proposito dell'aiuto costumista...*

R. Sì. Normalmente, tranne rare eccezioni, le donne preferiscono sentirsi assistenti anche... di un omino piccolo così, guardi, da cui non possono imparare nulla. Delle volte le costumiste sono più brave dei colleghi, ma le assistenti preferiscono sempre lavorare con l'uomo piuttosto che con la donna, da cui possono imparare, e imparare nel modo che serve a loro, che sono donne. Normalmente si sentono più importanti ad assistere magari uno scemo. E' buffo, ma è così. Forse perché sono abituate da secoli, e si sentono più a posto ad essere sottoposte ad un uomo, piuttosto che ad essere comandate da una donna.

MONICA VITTI (attrice)

... già qui, in Italia, c'è un piccolo vantaggio nel rapporto uomo-donna, e cioè nel fatto che la donna, almeno fisicamente, è considerata.
Questo è già un esistere fisico, va bene? Non è solo un oggetto che si muove per la casa, no; fisicamente è considerata. E questo, almeno a mio

avviso, mi sembra una cosa che ti fa sentire, nel modo più deteriore, come ti pare, ma insomma ti fa sentire di esistere, di essergli utile, di interessargli, ecco.

Poi attraverso questo veicolo, come quando si usano mezzi popolari per dire cose un pochino più interessanti... attraverso il piacere fisicamente, piano piano, con una gran fatica, inserirsi; non ti dico affermarsi, ma piano piano andare avanti cercando di testimoniare, di far vedere, infilando di tanto in tanto una battuta al momento opportuno su un argomento. E... sai, il solo fatto che ti permettano di parlare è molto, perché la donna che parla, già dà fastidio.

La donna deve stare zitta e sorridere; deve star bene, carina, e sorridere. Il momento che parli, gli sposti il punto d'attenzione, perché l'uomo pensa: "Io devo guardare la donna, non ascoltarla". Perché guardare e ascoltare è impossibile; già è molto che ci guardino, io sono contenta, già è molto.

Tutti i film che ho fatto parlano di personaggi femminili con certi problemi, ma che fatica! Una parolina inserita senza che se ne accorgano durante la lavorazione; poi durante il doppiaggio, piano piano, con una fatica, per poter arrivare a dire qualcosa di cui sinceramente sono convinta...

D. *Allora è per questo motivo che la donna non si esprime?*

R. Ma perché non piaci! Non capisci che perdi l'ottanta per cento del tuo fascino e del tuo piacere? Tu stai in un salotto e sei simpatica; sei simpatica perché stai lì, perché sei carina e perché esisti. Dal momento che parli, immediatamente sei guardata in un modo, che cali del sessanta per cento; non aumenti: cali, non c'è niente da fare. Allora non hai questo coraggio, non ti danno la spinta per venir fuori, per parlare per fare degli errori; per fare qualunque cosa, ma venirne fuori, cioè prendere coscienza e avere un coraggio, anche, da cittadino.

D. *Ritieni, a questo punto, che non ci siano soluzioni?*

R. Infatti, ce ne sono poche di soluzioni, sono soluzioni più private. Se tu riesci a trovare delle persone che ti consentano di esprimerti, di occuparti, di pensare in un certo modo, sei fortunata... Ma addirittura non viene riconosciuta nessuna realizzazione... Cioè manchi al primo dovere, quello di essere donna; che cosa vuol dire — io mi domando — manco al primo dovere: quello di esser donna? Dunque, è già eliminato il fatto che io sia un individuo, siamo sempre lì.

Se c'è questo dovere, se io nasco con quest'obbligo, se la mia realizzazione (e lo dicono tutti, non ci sono santi) è questa... allora il mio elogio è che tu faccia questo compito nel migliore dei modi, che tu abbia una famiglia, che tu ne faccia una famiglia esemplare. Ecco: questa è la realizzazione massima di una donna (sempre nell'ambito di un dovere), cioè un compito preciso: e tu puoi farlo meglio o peggio, ma "quello" devi fare.

... Hai parlato di funzione della donna; ecco, partiamo da lì. Il punto è tutto lì, e cioè: se la donna, come è opinione non solo dei più, ma forse di tutti, ha una precisa, addirittura unica, funzione, e cioè quella di fare i figli e di occuparsi della famiglia; nel momento che cominciamo a toglierla da questo compito che le è stato dato, tu troverai che il novanta per cento delle persone, non capiscono cosa ci sta a fare al mondo quella donna lì.

Allora vedi che è "donna donna", vedi che non puoi chiamarla individuo, perché se è nata per fare un figlio, vuol dire che è fisicamente e costituzionalmente, un essere fatto esclusivamente per una funzione. Il resto di quello che fa è tutto marginale, è tutto una conseguenza: amori, affetti, interessi; ma tutto parte da lì. E se lei non ha compiuto questo dovere fondamentale, non esiste. E questo, io continuo a chiederlo; la gente che viene a farmi delle domande sbalordita perché io non ho ancora una famiglia, non ho figli; e così gli amici, tutti, non capiscono. Non è che io dica che il mio lavoro è più impor-

tante dei figli, per carità! Me ne guardo bene. E nemmeno quello che faccio e che dico, penso che sia importante.
L'unica cosa che vorrei sapere, e non so ancora, è se la donna ha una funzione, cioè se la donna è quella che deve fare i figli. Perché allora ecco che non è uguale all'uomo; allora è inutile che parlino, quando poi, se io mi faccio avanti, mi dicono: "Ma tu sai chi sei? sei quella che deve fare un figlio; questa è la tua strada nella vita".

D. *Quindi tu avverti un condizionamento?*

R. Certo, perché le ragioni sono sempre le stesse. E devo dire che anche io, sembrerà assurdo, mi vergogno quasi a dire una cosa del genere; ma anche io, quando torno, mi devo occupare della mia casa, non ci sono santi. Se io manco a questo dovere... ma non è che lo sento perché me lo impongano, ma perché mi è stato dato da mia madre, da tutti. Torno a casa, e sento, dopo aver lavorato dieci, dodici ore, dando tutto quello che potevo dare, torno a casa e dico: "Dio mio, pensa, non mi sono occupata della casa, ho lasciato che la casa andasse così. Adesso bisogna subito che metta a posto, che faccia, che dica, che..."; e sento che sono uscita da un... io mi sento fuori dalle regole del mio lavoro.

LUCIANA CORDA (sceneggiatrice)

... Vede, essendo la società quella che è adesso in Italia, ed essendo la gran parte della gente abbastanza conservatrice, succede questo: in una famiglia, al maschio, quando comincia ad avere cinque o sei anni, gli regalano come giocattolo il meccano; gli regalano una cosa che sviluppa un po' l'intelligenza e la fantasia. Alla bambina regalano la bambola, cioè, immediatamente la mettono su un altro piano. Senza contare poi, che quella bambina dovrà frequentre la stessa scuola del maschio; entrambi dovranno studiare le stesse cose. Però è normale che ai bambini si diano giocattoli più intelligenti, che lo aiuteranno a svilupparsi; alle bambine invece, si dà la bambola perché possa ripetere passivamente le cose che la madre ha fatto per lei. Quindi non le si sviluppa nulla; oppure si cerca, al massimo, di sviluppare in lei la sfera del sentimento.
Quindi, come vede, questa differenziazione esiste proprio fin dall'infanzia. Per questo è un po' teorico il fatto della parità sessuale; la parità sessuale si deve iniziare dalla nascita. Certamente la femmina ha questo grossissimo bagaglio della maternità...

Organizzazione del lavoro e strutture gerarchiche

Il lavoro nel cinema, così come si svolge oggi, non può essere considerato un lavoro di collaborazione; credo che una definizione più giusta sia quella di contributo da parte di ogni lavoratore, e nell'ambito della propria esperienza professionale, ad un prodotto che, in ultima analisi, lo riguarda molto indirettamente. Il lavoro nel cinema è completamente parcellizzato e come nel caso di ogni altra attività analoga, conduce allo sbriciolamento della visione unitaria del prodotto per cui si lavora. In questo quadro, le possibilità dell'individuo di realizzarsi nell'ambito del lavoro, sia esso intellettuale o manuale diventano scarse. Il lavoratore, anche se presente in più tempi della lavorazione, non riesce mai a dimensionare la propria attività nel quadro generale del film che si va formando; molto spesso ignora completamente come avvenga il lavoro nei momenti in cui lui non è presente. La distribuzione dei compiti tra i collaboratori comporta anche un ritmo di lavoro più intenso; perché una volta avviato dalla produzione, il gruppo continua a lavorare regolato dal suo stesso ritmo e dal controllo diretto dei compagni di lavoro ognuno dei quali dipende dagli altri.

La conseguenza più significativa in questo caso, della distribuzione dei compiti è nella scala gerarchica in cui si vanno a distribuire tutti i collaboratori. In una società in cui tutto è rigidamente disposto in base ai criteri gerarchici, anche un lavoro di gruppo quale dovrebbe essere quello che si svolge nel cinema, si dispone in senso piramidale: alla base le maestranze e poi via via, attraverso i lavori intermedi si arriva al vertice, e cioè alla figura del regista e del produttore. Mi sembra perfettamente impossibile che un'organizzazione sociale tutta regolata intorno a strutture autoritarie, di potere legalizzato da un lato, e obbedienza passiva dall'altro, possa partorire un qualunque gruppo configurato diversamente; la contraddizione sarebbe insostenibile. Naturalmente questa composizione caratteristica dei ruoli all'interno dei gruppi di lavoro, non può non trascinare dietro di sé tutta una gamma di conseguenze negative sia al prodotto come ai suoi realizzatori. Questi ultimi tendono, man mano che si scende dal vertice alla base della piramide, ad essere meno interessati e meno informati del contenuto del film che stanno contribuendo a realizzare. Tra i collaboratori tecnici e quelli impegnati nelle attività più intellettuali, si verifica una spaccatura netta, tanto che questi due maggiori gruppi che si formano all'interno di quello più ampio del cinema hanno esigenze, visuali e problematiche del tutto diverse tra loro. L'azione coesiva tra coloro che svolgono un'attività intellettuale o comunque qualificata e gli altri, è risolta dal desiderio comune di appartenenza al gruppo dominante del cinema.

Così il linguaggio tecnico, il gergo comune a tutti, non sono il risultato di una spontanea convivenza intellettuale tra tutti i lavoratori, ma sono solo uno degli strumenti di identificazione con il gruppo. Generalmente ogni critica alle strutture fondamentali del cinema viene respinta con la giustificazione che quasi tutti gli elementi, sia pure negativi e contraddittori, fanno parte del cinema come di un tutto, e quindi non sono isolabili dal resto.

In realtà il modo con cui si svolge il lavoro, anche senza arrivare a voler fare dei purismi ideologici, non può armonizzarsi con una felice riuscita del prodotto in senso artistico, o comunque qualitativo nei contenuti; non è nella divisione in sé, tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, che esiste la contraddizione, ma nella diversità con cui i due aspetti sono considerati. I risultati primi e più evidenti di questa situazione sono la riaffermazione del cinema come prodotto artistico realizzato in modo individualistico e non di gruppo, e la strumentalizzazione dei collaboratori, aggravata anche dalla loro divisione gerarchica.

Il fenomeno dei "filoni" e delle diverse mode di alcuni generi di film sono sì, in ultima analisi, il condizionamento di un'industria del cinema negativa, ma la causa prima è la stanchezza del cinema di fronte alla ricerca di nuove soluzioni espressive. I film che passano in modo valido attraverso le maglie di queste strutture, sono troppo pochi rispetto alle possibilità potenziali. Con l'utilizzazione che il cinema fa oggi dei suoi mezzi, la probabilità di cadere in una pigra accettazione di vecchie formule è, a mio avviso, senz'altro maggiore. Soluzioni a questo stato di fatto, non ne vedo se non nella radicale ristrutturazione dei rapporti nei gruppi, che presuppone naturalmente il rinnovamento della situazione politica della società. Anche un drastico riassorbimento dei numerosi settori di lavoro, può modificare il cinema e, secondo me, facilitarne i risultati più felici; alcuni esempi di cinema d'autore, tra i più artigianali, riescono a raggiungere una notevole potenzialità di espressione, proprio perché il tempo e lo spazio che intercorrono tra il momento creativo dell'autore, l'uso dei mezzi espressivi, e il risultato finale è più immediato. Un orientamento in questo senso è già evidente in alcuni esempi: nella maggior leggerezza dei mezzi tecnici, nell'abbandono di altri, nell'invenzione di nuovi come la video-cassetta, si nota la tendenza a riunire in gruppi piccolissimi il lavoro di realizzazione del film. Fino a questo momento però, tentativi di questo tipo sono stati esclusi o hanno voluto escludersi dai circuiti distributivi tradizionali, con la conseguenza di non arrivare al pubblico più vasto. Portare il cinema nelle fabbriche non vuol dire creare un cinema alternativo, perché le forze sono talmente squilibrate che il più debole non può non

soccombere. Una minaccia concreta alle attuali posizioni negative del cinema, può venire solo dalla distruzione dei suoi meccanismi motori più intimi.
Di fronte a questi problemi la reazione delle lavoratrici è molto vivace. Quello che solitamente è messo più in luce come conseguenza delle strutture del cinema è la disistima che il lavoratore viene ad avere per il prodotto alla cui realizzazione collabora. In ogni caso in nessuna delle intervistate che svolgono attività diverse ho notato un'accettazione del lavoro frammentario del cinema, anche se vere e proprie proposte alternative non ce ne sono state. Il problema della parcellizzazione dei compiti all'interno della lavorazione del film coinvolge direttamente la questione della realizzazione di sé della donna, di cui si parlerà più avanti; relativamente invece alla gerarchica suddivisione dei ruoli sono molto evidenti nelle intervistate il conflitto e la frustrazione che derivano dallo stato di subordinazione che alcuni lavoratori vengono ad avere nei confronti di altri. La possibilità di esprimere proprie idee e comunicare impressioni relative al prodotto tra i lavoratori di diversi settori, diviene scarsa. Il momento della lavorazione sul set, rimane in questo senso il più caratteristico; spesso mi è stato sottolineato nelle interviste il diverso grado di soddisfazione che i lavoratori possono trovare nel contatto con un regista piuttosto che un altro. Naturalmente il fatto che esistano anche dei registi democratici non vuole essere messo in discussione, ma c'è da osservare, innanzitutto la rarità con cui si verificano casi simili, e in secondo luogo l'errore di impostazione che rivela la concezione secondo cui uno stabilirsi di contatti realmente democratici tra tutti i collaboratori debba essere affidato al caso e alla personalità del regista.
In realtà la rete dei rapporti è tale da escludere, se non in eccezioni casuali, una rottura dell'equilibrio di potere all'interno dei diversi ruoli.

PAOLA PITAGORA (attrice)

D. *Vorrei sapere come funzionano, secondo te, i rapporti con il regista, il produttore, e tutti gli altri.*

R. La cosa è molto soggettiva, ovviamente. All'inizio, io sono partita da una posizione di estrema soggezione nei confronti del regista, proprio, dico, filiale; perché ho incontrato dei registi già formati, molto più maturi di me, per cui al limite, era così per me: il regista per me era il padre. Addirittura gli chiedevo consigli assurdi, gli chiedevo di risolvermi delle cose che invece stava a me risolvere. E poi ho avuto, dopo, dei rapporti diversi; quello che noto, è stata una frase che mi ha molto colpito, di un attore, che disse: "Usare il regista". Questa frase mi turbò molto, invece è giusto. Ho capito che il regista è, anche, un collaboratore da usare; però questo, devo dire, è proprio un fatto di personalità, io non sono una che prevarica un regista. Non gli dico mai come vorrei che fosse una cosa; e per timidezza, e anche per un certo rispetto per l'autore.
Per lo più lavoro con registi che sono anche autori; per cui mi dico: "Io questa scena, magari non la condivido, così come è impostata; però, se lui la vede così, è giusto che vada fino in fondo così, anche se, al limite, dovesse costare la riuscita del film".
Perché invece, a volte, succedono delle lotte a coltello fra attori e registi? Perché forse è giusto che succedano. Io questo non l'ho mai fatto, ma forse dovrei imparare a farlo; cioè dovrei imparare a capire che le cose che ho capito sono come dei beni che possiedo e che dovrei difendere. Perché in effetti vedo che ogni volta che mi capita d'azzardare un'opinione a un regista, trovo che per lo più è giusta. In sostanza mi devo proprio liberare da un certo complesso, così, di subalterna.
Invece vedo che gli attori bravi, quelli bravi veramente, hanno un posto di parità, addirittura a volte sono loro che condizionano, non dico la regia, ma proprio da un punto di vista della scena.

E questo lo trovo giusto perché deve esserci uno scambio; io tutto questo scambio non l'ho mai avuto. Mi capita anche di lavorare con degli esordienti, ma di fronte agli esordienti sono ancora più intimidita, sapendo che loro sono meno professionali di me, che hanno meno esperienza; appunto per questa ragione li rispetto ancora di più... è come con un fratello molto sensibile, allora stai attenta a dirgli le cose, per non ferirlo...

D. *Pensi che la donna tenda più facilmente a sottomettersi?*

R. Sì, però non la trovo una posizione sbagliata; nel senso che, se uno ha un'idea precisa, allora è giusto lottare per quest'idea. Ma, dico, c'è un problema doppio: tu devi, non solo pensare quando lavori, ma anche lasciarti andare, abbandonarti; devi lasciarti guidare recitando. Cioè, si arriva ad essere autori di se stessi ad un grosso livello di esperienza, se si è dei geni come Chaplin, ma in realtà, a volte, ci sono delle discussioni sterili tra attori e registi, che non portano ad alcun risultato. L'attore teoricamente, e qui non faccio problemi di sesso, dovrebbe arrivare sul set calato nel suo personaggio; come ci si sia calato sono problemi suoi, no? E quindi contestare se mai, le scelte del regista, ma dal di dentro, al limite; deve essere in stato di grazia, essere il personaggio, e quindi far capire al regista queste cose.
Però queste sono follie, perché in realtà il lavoro è molto più sbrigativo di così...

LUCIANA CORDA (sceneggiatrice)

... Lei diceva che il cinema è questo straordinario mezzo di comunicazione; e sicuramente lo è, ma non so se lo è proprio dal punto di vista dell'autore del film, cioè di quello che scrive la sceneggiatura. In fondo l'autore, in senso letterario, più che il soggettista è lo sceneggiatore, no? Ora però, questa comunicazione che si dovrebbe avere con il pubblico attraverso il cinema, forse l'avrà il regista, il produttore. Perché spessissimo, per quello che posso dire in base alle mie esperienze, come nel caso del mio ultimo film, succede che uno scrive un certo film e si accorge, come nel caso di *Incontro* che alcune scene sono state tagliate, che il finale non era più quello che si era scritto. Bello o brutto che fosse, quello che avevo scritto io era completamente diverso dal film che è stato realizzato.
Allora che cosa ho comunicato io personalmente alla massa? Niente, capisce? Questa comunicazione l'avrà fatta il regista, l'avranno fatta i produttori, ma io non ho comunicato niente, perché il film che ho visto era esattamente il contrario di quello che volevo fare. Ora, di queste vicende, ne capitano spesso agli sceneggiatori, a meno che non siano quei soliti nomi autorevoli...
... Nel cinema, specialmente nel cinema italiano, forse perché ha avuto il suo massimo splendore all'epoca del muto, quando effettivamente il fatto narrativo, il fatto della battuta, era meno importante, lo sceneggiatore è veramente un umilissimo artigiano, che dà un prodotto che può essere cambiato in tutte le maniere.

D. *Lei come reagisce di fronte a questo stato di cose?*

R. Reagisco male, come dopo quest'esperienza, col dire: "Basta, basta col cinema". Bisognerebbe, o fare la regia, cioè fare un film che si possa portare fino in fondo, oppure lasciar perdere. Senonché succede, come è successo a me in passato, e può darsi che mi risucceda, che si incontrano altre persone, che si spera di nuovo, si spera che questa sarà la volta buona, che si potrà arrivare a fare qualcosa come si vuole; e poi, in verità capita sempre la stessa cosa, come nella vita, no?

D. *Questa strozzatura nella realizzazione dello sceneggiatore, secondo lei è in rapporto con le strutture del cinema?*

R. Eh sì! Perché la figura dello sceneggiatore è quella, come le ho detto, di un umilissimo artigiano. Quindi la collaborazione non esiste, o esiste molto poco. Forse bisognerebbe che sceneggiatore e regista fossero la stessa persona, infatti i film migliori d'oggi sono i film d'autore. Oppure bisognerebbe che il binomio sceneggiatore-regista fosse così legato, come è stato per i grandi film del passato, per esempio: De Sica e Zavattini, e tanti altri...

D. *A proposito del suo ultimo film, lei riscriverebbe quella storia?*

R. Sì, ma facendo come fanno in America, cioè firmando pagina per pagina... ma come fai a farlo!...

D. *E la dirigerebbe?*

R. La mia più profonda natura non è quella autoritaria, ma esattamente il contrario: è quella anarchica. Quindi non sono molto fatta per comandare gli altri. E poi, intendiamoci bene, per fare la regia bisogna conoscere bene anche la tecnica. Però, se tornassi indietro, non rifarei l'errore. Se lei mi dicesse: "Voglio fare la sceneggiatrice", le direi subito: "Guardi, non faccia l'errore che ho fatto io; faccia la sceneggiatrice, ma immediatamente si dedichi alla regia".
Se vuole veramente fare una sua opera, se ha questo desiderio, di comunicare a queste famose masse, lei deve fare le due cose.

MONICA VITTI (attrice)

Ad essere donne nel cinema, ci sono ancora delle difficoltà, almeno ad esserlo in un certo modo, se si vogliono fare certi testi, per tante ragioni... Devo dire che fin dall'Accademia ho dovuto fare delle lotte accanite: una è stata quella di mantenere i miei difetti, non per presunzione; per esempio, avere una voce come l'ho io, cioè irregolare, e non uniformarla a tutte le altre, cosa che in Accademia tentano sempre di fare (cambiare la voce, impostarla e renderla uguale a tutti). Dietro questa piccola lotta è partita una serie di, desideri quasi, di fare certe cose e non altre.

D. *Immaginando che esistesse una forma di collaborazione con il produttore, con...*

R. Ma magari... addirittura ci sono degli abissi, fino ad oggi, fra produttori e registi, fra produttori e attori, produttori e sceneggiatori, abissi incolmabili. Perché gli interessi, a volte, sono opposti; cioè, se io lotto per un prodotto di qualità, con me può lottare il regista, lo sceneggiatore; ma per quel che riguarda il produttore, dipende dal tipo di produttore. Per esempio, se il produttore è un produttore esecutivo, non si cura affatto del prodotto di qualità, perché lui ha già fatto il suo affare prima che il film esca.

D. *A parte la figura del produttore, ti sembra che ci siano delle persone strumentalizzate in questo tipo di struttura?*

R. Il fatto è che ottenere una collaborazione, cioè fare un film in vera collaborazione (una parola, questa, usata molto poco), è un sogno che non so quando si avvererà, e forse in un'altra nazione, non nella nostra. Perché nella nostra, finché il cinema sarà legato ad un affare economico, questa collaborazione non può esistere; almeno, non ti danno questa possibilità. Io sono una persona che ha avuto la fortuna di lavorare con Antonioni, di lavorare in un certo modo con Antonioni, con una collaborazione vera e propria. E quando ne sono uscita, e ho cominciato a fare il cinema normale, mi sono resa conto di questo.
... Siamo sempre lì, è come il potere politico; a un certo punto, per risolvere delle situazioni, come nelle rivoluzioni, ci vuole un uomo che prenda in mano la situazione, va bene? Come si fa a far sì che quest'uomo riesca ad usare questo potere con misura, senza che degeneri nel gusto del potere?

Per il film, si è visto che ci sono una quantità di decisioni da prendere, una quantità di difficoltà, una quantità di strade da seguire: troppe persone, magari quaranta e più, che debbono tutte convergere in un'idea. Allora ci vuole un uomo che abbia quest'idea, e ce l'abbia ben chiara in mente; bisogna che tutti portino la loro collaborazione alla realizzazione di quest'idea che lui ha. Benissimo dunque: ci vuole la personalità del regista, forte, supremo giudice e padrone, benissimo. Solo che questa posizione così, involontariamente da parte sua, autoritaria, come fa a non essere di potere? Cioè a non presentare i rischi di questo tipo di situazioni?

MARIA GRAZIA BALDANELLO (segretaria di edizione)

D. *Pensa che la presenza di strutture gerarchiche nel cinema sia un fattore negativo?*

R. Dipende, io trovo che dipende molto dai registi con i quali si lavora. Io per esempio, ho fatto dei film con Blasetti, che ricordo molto volentieri. Perché noi assistevamo alle prove, alle varie cose, e non solo quelli che facevano parte del gruppo regia, ma anche gli altri. Anche un qualsiasi operaio poteva dirgli: "Ma guardi dottò, perché invece questa cosa non la facciamo così?"; dovevamo criticare, dovevamo dire le cose. E questo ti fa piacere, perché se dicevamo una cosa giusta, insomma, eravamo ascoltati.
Quando non c'è questo, il rapporto è diverso. Io non faccio nomi, ma ci sono alcuni registi con i quali non riuscirei a fare nemmeno i Caroselli, insomma. Ci sono certi registi, con cui, anche se ti verrebbe voglia di dir qualcosa, è meglio che stai zitta, perché... Oppure devi andare dall'aiuto dell'aiuto, fare tutta la trafila, perché alla fine uno gli vada a dire: "Guarda, l'edizione ha detto così e così...".
In parecchi film c'è molta collaborazione tra regista e operatore, cosa che anni fa esisteva meno. Anche perché ci sono registi che magari arrivano dalla sceneggiatura, e quindi non sono preparati tecnicamente. Ho visto aiuto registi che non conoscevano per nulla gli obiettivi, e quindi si affidavano completamente all'operatore.

D. *Cosa ne pensa del passaggio di tanti sceneggiatori alla regia?*

R. Beh, io penso che prima di passare alla regia, un pochino, un minimo di... Io non so, se fossi stata al loro posto, mi sarei interessata un minimo della macchina da presa, degli obiettivi, di queste cose qui. Perché poi, l'operatore, gira gira, fa sempre gli interessi suoi, anche se può esserti amico; cercherà sempre di fare le cose che sono meglio per le luci, per effetti suoi personali, che magari tu non vorresti fare. Ci sono dei registi che poi, quando vanno in proiezione si meravigliano: "Ma come, io credevo che lo zoom fosse tagliato lì e invece è tagliato qui...". Queste sono le cose che succedono, dovrebbero saperlo, perché quando si è in due, anche se si cerca di collaborare, le cose sono sempre diverse. Io trovo che un regista dovrebbe avere quel minimo di tecnica da unire alla sua maniera di girare, al suo modo di far recitare agli attori.

D. *Pensa che su queste basi possa essere fatto un cinema di collaborazione?*

R. No, non credo. Esiste una collaborazione, e sarebbe auspicabile che ce ne fosse sempre. Però c'è sempre in mezzo della gente che lavora così per altri scopi. Perché tante volte i registi che fanno certe cose, che girano in una certa maniera, tu lo sai che lo fanno per far contento il produttore...
... il cinema dovrebbe essere collaborazione, proprio perché è fatto da tutti, dal ragazzo del ciack, a tutti gli altri. Però in questo senso, penso che ci sarebbe molto da cambiare. Infatti ogni tanto sento parlare di giovani, che

insieme ad altri come loro, fanno dei film; e in questi gruppi qui c'è la collaborazione, ma questi no: con questa gente arrivata non c'è.

D. *Secondo lei, il motivo è nel fatto che sono arrivati, oppure è un altro?*

R. Ma, per esempio, perché c'è una buona percentuale di operatori che vorrebbero fare i registi, ma molti... Quindi aiutano, però sempre con la riserva mentale, mi spiego? C'è sempre un rivale, perché hanno intenzione di fare qualcosa di loro. Così, spesso, senti dire che un certo film non è stato fatto dal regista, ma dall'operatore. E questo, come dicevo, specialmente per quei registi che provengono dalla sceneggiatura, o magari che erano scrittori. Adesso è molto frequente questa spinta verso la regia, è un periodo che ce ne sono moltissimi.

D. *Pensa che di questa mancanza di collaborazione siano responsabili le strutture attuali del cinema, per esempio la produzione?*

R. La produzione tante volte, ha dei suoi interessi economici; è difficile trovare un organizzatore, un direttore di produzione, che collaborino veramente con la regia e non cerchino in tutte le maniere di spendere meno e fare gli esclusivi interessi del produttore, perché, ad un certo punto, quello che a loro dovrebbe interessare è il prodotto buono, non il riuscire a bloccare le richieste del regista.

D. *Quando lei si sente frenata nella collaborazione con il regista, si sente bloccata sul piano creativo?*

R. Sì, quando ti succede di lavorare in quella maniera, succede anche di lavorare male. Io generalmente cerco di lavorare bene anche quando sento che c'è meno interesse, ma lavoro onestamente, senza il minimo di quel qualcosa in più, che invece, quando hai possibilità di dialogo con il regista, riesci a trovare.

SUSO CECCHI D'AMICO (sceneggiatrice)

D. *Vorrei sapere se, nei contatti con il regista e con il produttore, c'è una forma di lotta in difesa del proprio lavoro.*

R. Certo, questo c'è sempre. Ma, sai, con i registi non m'è mai successo. E' difficile che lavori sempre con il regista; con lui se non vai d'accordo, ti separi, come succede nel matrimonio. Con i produttori è diverso; prima si assumevano l'impegno di questa collaborazione più da vicino. Adesso anche c'è, ma con altri fini, sempre con la preoccupazione dello sfruttamento del prodotto, non tanto per il successo futuro del prodotto, quanto per il preventivo finanziamento.

Questa è una cosa di cui spesso il regista si cura assai poco. Io per carattere invece me ne preoccupo, non posso mai dimenticarlo.

D. *Lo trova un fatto limitativo?*

R. Ah sì, tremendamente. E' una cosa che si sente in tutto il mondo. In America hanno fatto questa specie di rivoluzione gli indipendenti; hanno ricominciato a fare dei buoni film. Prima si era arrivati a fare "Tutti insieme appassionatamente" proprio per cercare, a causa di questi costi, di accontentare tutti. Non accontenti nessuno, quando vuoi accontentare tutti.

MARA BLASETTI (direttrice di produzione)

D. *Vorrei conoscere la sua critica relativa alla dimensione del direttore di produzione nel nostro cinema, qual è il suo spazio, come è articolato il suo contributo.*

R. Questo argomento mi sta particolarmente a cuore, perché ritengo che la funzione del direttore di produzione sia stata fino ad oggi molto sottovalutata, sia dai produttori, sia dai registi. Per cominciare da questi, la maggior parte di essi considera il direttore di produzione come il "nemico" che sta sempre dalla parte del produttore, e che tarpa le ali, negando, per ignoranza e mancanza di comprensione, i mezzi per la realizzazione dei loro capolavori. I produttori vedono invece spesso il direttore di produzione come una figura di comodo, della quale potrebbero fare benissimo a meno, e inventano nuovi direttori, improvvisando piccoli ispettori di brevissima esperienza, in quanto maneggiabili a loro piacimento. Il governo poi, che deve affidare ai produttori i denari del cittadino, quasi ne ignora l'esistenza. Invece è proprio ai direttori di produzione che lo stato dovrebbe appoggiarsi per far controllare, criticare e ridimensionare i tanti progetti e preventivi che vengono sottoposti al ministero e all'Ente Gestione Cinema per il finanziamento governativo.

Al direttore di produzione deve essere riconosciuta la delicatissima funzione di mediatore tra il produttore, al quale deve rispondere del denaro che gli ha affidato, e il regista, al quale deve consentire (facendo anche i salti mortali per rientrare nei preventivi) di portare a compimento nel migliore dei modi la sua opera creativa.

Per questo deve possedere quella cultura, quella competenza tecnica e quelle doti di diplomazia, che gli permettano di affiancare un artista, frenando i suoi voli pindarici, così come dovrà appoggiare spesso il regista stesso nelle sue battaglie con il produttore.

E' proprio per tutelare gli interessi della nostra categoria e, di conseguenza, quelli di enti o persone che ci chiamano a collaborare, che abbiamo costituito l'AODC (Associazione Organizzatori e Direttori di Cineteleproduzioni)...

... Uno degli scopi principali è bloccare il dilettantismo e l'inflazione di iscrizioni all'ufficio di collocamento che è avvenuta negli ultimi anni per tutte le categorie tecniche a causa della mancanza di ordinamenti precisi a tutela delle qualificazioni del personale. Bisogna agire in profondità e il più presto possibile; anche per ottenere un riconoscimento all'estero della nostra categoria. Infatti se il nostro cinema è osannato e celebrato come uno dei migliori oggi, non così avviene per i nostri tecnici... Quando gli stranieri vengono a lavorare in Italia, molto, troppo spesso, l'atteggiamento è di andare a lavorare in una colonia di gente professionalmente poco seria, approssimativa e magari ladra.

IAIA FIASTRI (sceneggiatrice)

D. *Come vede lei i rapporti tra il produttore, il regista e lo sceneggiatore?*

R. Per quanto riguarda i rapporti col produttore, i problemi sono sempre economici, anche se possono travestirsi da problemi di altra natura. E' chiaro che qualche volta bisogna rinunciare a qualche sequenza, a certe scene, a certe trovate di sceneggiatura perché costerebbero troppo in fase di realizzazione. Io personalmente rispetto il produttore perché è l'unico che realmente rischia; scrivere per il cinema non è un fatto solamente artistico, chi vuole scrivere per motivi artistici fa meglio a scrivere un libro. Siccome si produce qualcosa che si deve tradurre poi in un successo anche commerciale, è chiaro che va tenuto conto del rischio e non si può assolutamente scrivere un film che poi al produttore costa troppo, cioè che non garantisca almeno il rientro del denaro speso. E poi generalmente i produttori hanno una tale esperienza di spettacolo che i loro consigli non sono poi del tutto negativi. Comunque i rapporti tra sceneggiatore e produttore sono molto limitati, anche se variano da produttore e produttore.

Mentre invece sono molto più stretti e sul piano della collaborazione tra il regista e lo sceneggiatore; e qui il discorso si fa molto più vasto, perché è chiaro che il regista ha delle esigenze, non solo economiche, ma anche artistiche... I rapporti con il regista comunque variano da persona a persona. Generalmente mi è capitato di lavorare con registi con cui la collaborazione si è risolta in un fatto positivo; poi ci sono sempre dei contrasti che però discutendo, si superano; si riesce sempre a trovare un punto d'incontro.

D. *Cosa ne pensa del passaggio alla regia?*

R. Si passa alla regia per motivi nobili e meno nobili. Uno dei motivi meno nobili è costituito dal fatto che il regista guadagna cinque volte quello che guadagna uno sceneggiatore, il che non è trascurabile; poi c'è la tendenza di dire "un film di...", formula che per me è sempre sbagliata. Intanto potrebbe cominciare ad essere accettata quando si tratta di autori, che il film lo scrivono e lo dirigono; ma anche in questo caso, secondo me bisognerebbe dire: "Film scritto e diretto da...", perché il film non è solo di chi lo ha diretto, è di chi lo ha scritto, di chi lo ha prodotto, di chi ha fatto i costumi, è di tutti assieme. Quindi ognuno ha un ruolo ben preciso, per cui ben per lui se di ruoli ne riveste due, tre o quattro. Ma "Un film di...", secondo me, è una formula prepotente ed eccessiva in ogni caso e sempre. Detto questo, è chiaro che il regista ha un ruolo preminente nella realizzazione del film, e quindi è chiaro che la professione del regista venga sentita come superiore a quella dello sceneggiatore, come una specie di promozione.

Poi c'è un altro fatto, e cioè che il regista generalmente falsa un po' l'opera scritta, per motivi produttivi e non; cambia qua e cambia là. Lo sceneggiatore si sente un po' prevaricato da questo modo di fare; inoltre, anche senza volere, una pagina di sceneggiatura scritta può cambiare completamente nel film; basta sottolineare più un ruolo di un altro o semplicemente far dire una battuta in primo piano invece che in campo lungo. C'è sempre la possibilità che il significato venga falsato.

Quindi, può succedere che lo sceneggiatore, andando a vedere il film, si accorga che il regista ha travisato i suoi intendimenti; e allora pensa bene di passare alla regia, in modo che questo non succeda più. Però c'è anche chi passa alla regia con criteri meno validi, per esempio il mutato interesse per il proprio lavoro.

Io penso che regia e sceneggiatura siano due campi diversi e che se uno ama scrivere per lo spettacolo, valga la pena di combattere qualche piccola battaglia, avere qualche piccola delusione... perché è un lavoro, questo, che dà anche molte soddisfazioni, ed è in ogni caso, totalmente diverso dalla regia. Il riconoscere un'importanza maggiore ad un settore piuttosto che ad un altro, è sbagliato; secondo me sono due lavori diversi, e le difficoltà che uno sceneggiatore incontra non devono essere superate ripudiando la professione e mettendosi a fare il regista, ma cercando di trovare un modo di collaborare con il regista migliore di quello attuale. Nel cinema, proprio perché è ancora giovane, è chiaro che c'è ancora molto da fare; noi ci riuniamo nell'AACI, e tra i problemi che affrontiamo, c'è proprio quello della precisazione del ruolo.

Come dicevo prima, uno scrittore che voglia tradurre in immagini i suoi pensieri, prima deve scrivere, e poi collaborare con il regista. Ora, è proprio il momento della collaborazione, che resta il più vago, il meno chiarito fino ad oggi; perché ci sono dei casi in cui il regista non si vede mai: uno consegna una sceneggiatura ad un produttore che fa da tramite tra lo sceneggiatore e il regista, i quali non si conoscono, non sanno niente l'uno dell'altro. Uno sceneggiatore poi, non può pretendere il rispetto totale di quello che scrive, perché è materialmente impossibile.

Bisognerebbe invece che lo sceneggiatore e il regista collaborassero, ognuno nel proprio campo, però comunicandosi e spiegandosi; e questo avviene poco.

Poi magari succede che una sceneggiatura possa anche essere migliorata dal regista; però io sono sicura che questo avvenga per caso, perché è dalla chiarezza che nasce il meglio, non dalla confusione, dal caso, dall'accidente. Quindi bisognerebbe che, sia nella fase della sceneggiatura, sia nella fase della realizzazione, il regista e lo sceneggiatore fossero in stretto contatto. Il fatto che questo non si realizzi mai costituisce per me l'aspetto più negativo del nostro mestiere. Oggi infatti, succede per esempio, che io possa star scrivendo un film per un regista, che in questo momento sta in America a girare un'altra cosa. Appena questo regista è pronto per girare, io magari sto scrivendo un altro film; non coincidono i tempi. Non c'è mai il tempo di continuare ad occuparsi di una propria opera, perché ce n'è subito un'altra che incalza.

MARISA CRIMI (costumista)

D. *Lei trova che il modo di lavorare nel cinema sia frustrante a causa della mancanza di collaborazione?*

R. Frustrante non so fino a che punto, ma lei tenga presente, per esempio, che può succedere che lei faccia una scena con venticinque costumi. Lei si studia tutte le intonazioni, per cui, per modo di dire, un certo giallo dovrà stare vicino ad un certo rosa, perché poi ci saranno da una parte tre violetti; arriva un qualunque aiuto regista che non sa da quale punto di vista si comincia a vedere un colore, e dice che vuole mettere in primo piano un certo costume, scombinando tutta l'intonazione, perché la persona ha una faccia più espressiva dell'altra.

Succedono nel cinema queste cose, non è come in teatro. In teatro la professione è differente: le cose vengono realizzate in modo più preciso, inoltre generalmente vengono rispettate.

Nel cinema poi può venire un'esigenza improvvisa per cui se ne va tutto all'aria. In teatro si ha il tempo di preparare prima uno spettacolo, che tutti insieme, di comune accordo decidono come realizzare; e c'è il tempo di realizzarlo in quella maniera. Nel cinema, praticamente, c'è uno spettacolo tutti i giorni.

Succede, per esempio, che lei prepara una scena in cui un'attrice deve guidare una biga, e all'ultimo momento viene fuori che la biga non la sa guidare. Al posto suo un aiuto regista, perché c'è l'esigenza dei soldi, perché non si può fare differentemente, non si può far perdere del tempo, perché dieci minuti costano centinaia di migliaia di lire, in quel vestito, in quel certo costume, ci mette un uomo grosso così, con un vestito tutto storto e scombinato, perché tanto sarà visto in campo lungo.

Io magari, per modo di dire, ero sicurissima che quel costume si sarebbe visto da tutti i punti di vista; e invece non si vede per niente, perché al posto di quella ci sta un ciccione, che è l'unico a saper portare la biga. E allora, ecco che quel costume mi ha fatto perdere mezza giornata del mio lavoro. Questo qui accade praticamente di continuo; nei film di Visconti no. Nei film di Visconti non accade e perché ha un certo tipo di personalità, e perché, a un certo punto, quando un produttore lo chiama, sa già che spenderà una tale quantità di milioni che non finisce mai; per cui lui non gira se non ha quella certa salierina d'argento, che se a lui viene la fantasia di farle un primo piano, è quella perfetta. Ma capita un'occasione su mille di queste, no? A un certo punto, se si decide che un attore non funziona, quel giorno ha il mal di stomaco, quel giorno invece di girare una scena, se ne gira un'altra; non è che aspettano che io finisca i costumi, debbo arrangiare altre cose pur di farli girare per forza. Il lavoro viene ad essere sempre spostato da varie esigenze, mentre così non avviene in teatro. Perché il teatro è una

cosa che si prepara prima, ci sono delle esigenze che vengono dalla recitazione, dalle luci, un modo di correggere le cose a seconda dell'effetto che si vuol dare; però si studia tutti insieme e si ottiene una certa cosa. Nel cinema no, perché magari, come abbiamo fatto in "Barabba", lei prepara quattrocento uomini sulla croce, tutti imbragati in una certa maniera, per cui ci son volute tre ore fare l'imbragatura, come se fossero tutte da primo piano, e poi viene il regista e gli fa soltanto il primo piano ai piedi. Oppure viene fuori l'attrice che dice che quel costume non le piace, però, siccome è amica del regista, bisogna darle retta; allora va rifatto il costume perché se no fa le bizze e succede la fine del mondo.

Ci sono una quantità di forme di adattamento in quasi tutti i film, non dico in tutti. Per cui non c'è una volta che alla fine si possa dire: "Ecco, questo, è quello che volevo fare!". Anche con la limitazione che questa professione è soltanto una partecipazione, ma è una partecipazione soggetta a una quantità di esigenze, che non si arriva mai ad avere un prodotto che sia come si era previsto, o come logicamente uno, pensando a tante fatiche, poteva riuscire ad ottenere. Perché tante volte ci sono delle contrarietà che vengono fuori dalle esigenze degli altri; il regista ha il problema dell'attore che gli dice che lui, alle cinque se ne deve andare, e allora quella scena va finita prima, e quindi bisogna fargli tenere il vestito di prima; così si trova vicino all'attrice che porta un vestito fatto per accordarsi con l'altro abito dell'attore, per esempio.

Quindi, io, quando vedo il film, dico: "va bene, è andata così, ringraziamo Dio che si vede qualcosa". Oppure si taglia dopo, quante scene si tagliano! E allora, se una aveva pensato di vedere un'attrice in cinque, sette soluzioni, perché questo dava un certo carattere al personaggio, poi invece se la vede sempre con due vestiti, perché intanto le hanno tagliato tutte e cinque le altre scene perché non servivano. Adesso, dico, se non servivano non ha importanza, però quanto lavoro ho fatto, che non serviva a niente, quanto lavoro che non risolve. Risolve nel senso che, se il regista ritiene di tagliare quelle scene, vuol dire che il film funziona così; però per quello che riguarda me personalmente, faccio un lavoro che non so mai come andrà a finire.

MARINA PIPERNO (produttrice)

D. *Come vede lei la figura del produttore nella struttura del cinema attuale?*

R. Vorrei chiarire un fatto, io nasco a livello di cinema, come organizzatrice, che è una delle attività che mi interessano di più, ma che oggi non posso assolutamente più distinguere dalla produzione. Io mi sono occupata innanzitutto di organizzazione di documentari, che sono un fatto così diverso dal film, anche se hanno degli aspetti in comune. Perlomeno oggi mi sembra così. Io non disgiungerei mai però la parola produttore da organizzatore generale, nel mio caso specifico, perché in una produzione come la mia, che tende a fare un certo tipo di prodotto, più che altro di qualità, un prodotto che sia legato a certi fatti specifici della vita di oggi, sia in Italia che all'estero; cioè un prodotto che non sia un prodotto in quanto tale e basta (perché personalmente non mi interessa un tale tipo di prodotto); è chiaro che facendo un tale tipo di produzione, il fatto della qualità diventa essenziale. Quindi c'è tutto un lavoro realizzativo a monte, che non è soltanto produrre il film, è anche organizzarlo.

Io spessissimo mi trovo, all'esterno, con persone che non appartengono all'ambiente del cinema, per le quali la figura del produttore e della produttrice rappresenta colui e colei che mettono dei denari. Ma invece, secondo me, il discorso del produttore oggi è diverso. Perlomeno dei produttori di un certo tipo di film, che debbono raggiungere un pubblico che è difficilmente rag-

giungibile. Perché indubbiamente quando una produce un film come *Sierra Maestra*, sa che va incontro a tutta una serie di difficoltà; quando una produce dei documentari, come abbiamo fatto noi, sui problemi dell'Africa o dell'America Latina, o sui problemi della guerriglia in Guinea, evidentemente sa che si tratta di un tipo di documentari che hanno bisogno di un forte discorso organizzativo, oltre che produttivo.
So che faccio un discorso anomalo, perché gli altri produttori hanno i loro organizzatori generali, infatti forse è questo il motivo per cui faccio due film in tre anni e non ne faccio venti o dieci, perché mi interessa di fare un lavoro che vada sempre di pari passo, no?

D. *C'è un tipo di persona che si rivolge verso un settore piuttosto che un altro, nel cinema?*

R. Secondo me alla produzione si rivolgono pochissime persone. Questo è un fatto fondamentale, anche nei giovani; tutti vogliono fare i registi, tutti vogliono fare gli sceneggiatori. Direi che tutti vogliono fare i registi, in ultima analisi, c'è un'inflazione di registi. Questa è una cosa che sento moltissimo: lei non può immaginare quante persone sono passate di qua, amici, giovani del centro sperimentale, i quali hanno un unico scopo alla fine: diventare un autore, diventare un regista.

D. *Quale è il motivo secondo lei?*

R. Mah, non vorrei essere cattiva. Secondo me c'è un problema di divismo. Cioè, dico, sono dieci anni che mi occupo di questo lavoro, in momenti diversi e con problemi diversi, prima ho prodotto un solo documentario, poi ne ho prodotti cinque insieme, poi ho fatto sei lavori contemporaneamente, e ho avuto tutta una serie di giovani registi (uomini, perché donne forse nessuna), che sono passati di qui, che mi portano le loro idee per vedere di studiare insieme un programma televisivo, un film, e non ho ancora trovato una persona che sia venuta qui a dirmi: "A me interesserebbe occuparmi di produzione". Quando poi io sono la prima a consigliare tutti quelli che vogliono fare la regia di occuparsi comunque di produzione. Secondo me, oggi è assolutamente impossibile scindere il discorso del regista da un discorso organizzativo. Oggi la gente giovane ha capito questo, però, quando al Centro Sperimentale di Cinematografia non c'è un insegnamento di produzione, le cose non possono cambiare.
Io mi sono accorta che la maggior parte delle persone che vengono qui, quando si arriva al discorso organizzativo, produttivo e finanziario, non ne vogliono sentir parlare. Io ho sempre trovato un'enorme difficoltà, perché la maggior parte di questi giovani collaboratori, gente diciamo interessata ad un certo tipo di esperimento, quando si arriva al nocciolo di certi problemi, che sono economici o finanziari, si ferma e dice: "Sai, non ho capito". E' una delle cose che mi fanno arrabbiare moltissimo, perché nessuno nasce "imparato"; neanch'io capisco, però cerco di capire.
Secondo me, una persona che fa la produzione, deve sapere che cos'è la regia, che cos'è una moviola o una macchina da presa, certo non una conoscenza approfondita, ma di base.

D. *Il suo punto di vista è condiviso dagli altri produttori?*

R. Mah, io sono abbastanza isolata in questo tipo di discorso, perché, non so, questo è un discorso molto grosso. C'è un certo tipo di produttori giovani, che erano partiti tutti nella stessa direzione. Molti si sono persi per strada, e seguitano a perdersi; cioè persone che erano partite tutte da questi punti, e che poi, a un certo momento, tutto quello che vogliono diventare son solo delle grosse produzioni, con tutto quello che ne consegue.
Però il discorso è molto più generale, perché, per esempio, produzioni che fanno un certo tipo di film hanno tutta una serie di grandissime difficoltà, perché logicamente sono film che difficilmente raggiungono il grosso pub-

blico, perché magari non hanno il divo e allora il pubblico non va al cinema, e allora c'è un discorso economico e finanziario di maggior impegno; e quindi tutta una serie di produttori non si sentono di portare avanti questo discorso per molto tempo.
Dall'altra parte c'è tutto un modo di vedere la produzione che io non condivido; perché io credo in una produzione italiana, una produzione che sia a basso costo, in cui tutti gli elementi che compongono la troupe siano più inseriti possibile, che facciano un discorso, per usare una parola oggi estremamente inflazionata, collettivo. Secondo me, è un discorso che bisogna portare avanti, ma è un discorso difficilissimo. Per fare un discorso collettivo bisognerebbe avere il tempo innanzitutto. Delle volte è addirittura impossibile, per cui si fanno delle esperienze per forza di cose parziali. All'interno di queste esperienze parziali, ci sono delle cose positive; basta partire con la coscienza che non possono essere che parziali, perché tutt'intorno hai un sistema produttivo diverso.
Secondo me, per rompere questa situazione, bisognerebbe avere un minimo di struttura di carattere distributivo che ti permettesse questo. Purtroppo non esiste. Io per esempio, sento moltissimo l'isolamento a livello di produzione. I produttori cosiddetti indipendenti, quelli che non sono collegati con l'ANICA, sono dei signori che vanno ognuno per proprio conto. Ognuno cerca di fare le proprie cose, magari ci riesce anche, però non abbiamo nessun tipo di struttura. Le strutture dell'altra parte cercano di frenare questo discorso, dico le strutture in senso generale.

Il cinema alienante

In conseguenza dell'incompatibilità culturale ancora esistente tra il concetto di arte e quello di produzione economica, il cinema nella sua globalità, si presenta come un insieme caotico di aspetti, la maggior parte dei quali in contraddizione con gli altri. Se tutte le incongruenze sono risolte e appianate, è perché le si accettano come facenti parte del mondo del cinema, senza analizzarle con attenzione. In ogni caso, ogni studio settoriale sul lavoro nel cinema, tende a non considerare, se non in modo del tutto generico, tutti gli aspetti a lui estranei; solo il modo con cui il cinema più impegnato si pone nei confronti della produzione, lascia vedere che non esiste una chiarezza di rapporti.
Personalmente non ho mai creduto che l'arte nel cinema sia limitata dall'impossibilità di realizzarsi al di fuori dei mezzi meccanici ed economici che richiede. Se la società e i gruppi che vivono al suo interno, si organizzano sempre più e creano interessi, scambi e strutture diversi, è ovvio che l'arte debba esistere in conseguenza delle strutture che si rinnovano.
Quindi la contraddizione non è nei presupposti del cinema, ma nel suo momento realizzativo, cioè nel momento in cui la realizzazione si adegua agli schemi che regolano il lavoro oggi in questa società. Che il lavoro, almeno in alcuni campi, rappresenti l'alienazione dell'individuo, è stato messo a fuoco dalla classe intellettuale, che ha contribuito a creare negli ultimi anni il mito della catena di montaggio come limite dell'alienazione nella società industriale. Il difetto di questa visione consiste nel valutare l'alienazione solo in quadri economici, facendola coincidere con lo sfruttamento della società sulla *forza-lavoro*. In realtà la catena di montaggio è una delle tante conseguenze della società capitalistica, perché alienazione è anche quella dell'individuo plagiato dalla società di cui difende sempre le istituzioni. L'operaio che lavora alla catena di montaggio, cosciente dello sfruttamento economico che subisce, non è mai alienato quanto il libero professionista, che adopera gli strumenti di questo sfruttamento.
Difendendo la propria posizione di privilegio con il prestigio della professione esercitata, il lavoratore libero, difende e rafforza gli interessi di una società fondata sulla differenziazione delle classi; in definitiva è lui l'alienato, perché incapace

di osservare la propria dimensione, se non proiettandola in individui sfruttati economicamente. L'alienazione dell'individuo costituisce la base, oltre che la conseguenza della società capitalistica, e si collega in un rapporto di causa-effetto con la differenziazione delle classi.
I germi della società capitalistica attecchiscono nelle classi dirigenti ed intellettuali, tanto che, fino a questo momento, non è possibile affermare di nessun paese socialista la definitiva soppressione della classe élitaria. In questo senso, gli sfruttati sono i meno alienati, perché meno direttamente interessati alle lusinghe della società. Il cinema oggi è uno dei maggiori complici della conservazione del sistema, sia come mezzo di comunicazione di massa, sia come tipo di produzione economica; sia (nel caso del cinema impegnato) come espressione di contenuti sociali e politici da parte della classe intellettuale. Tutta la mistica che è stata fatta sul cinema (che non è affatto cessata o demitizata come potrebbe sembrare) è stata tenuta in vita dalla classe intellettuale che vi partecipa; e tutto quell'apparato di luoghi comuni che riguardano le esigenze del cinema, le sue funzioni politiche e altro, hanno tenuto in vita gli aspetti più negativi di questo tipo di arte-lavoro. Sempre sulla traccia di quello che ho esposto a proposito delle strutture gerarchiche del cinema, si vede che ogni persona che collabora ai fini realizzativi del film, come prodotto artistico, diviene essa stessa oggetto di consumo. Il criterio della libera scelta in alcune professioni, la mancanza di regolamentazione e sicurezza di lavoro, creano un mercato concorrenziale, e perciò competitivo. Finché la scelta dei migliori collaboratori e l'eliminazione degli altri riguardo ai settori artistici, avverrà nell'ambito di criteri di mercato, sarà difficile contare su un alto numero di collaboratori validi.
Osserviamo le conseguenze del caratteristico modo di lavorare nel cinema in relazione ai suoi aspetti artistici. Partendo dal presupposto che il cinema è un mezzo di comunicazione di massa, che è direttamente coinvolto nell'industria, possiamo osservare tutti gli aspetti negativi che regolano il lavoro e più precisamente il lavoro intellettuale, oggi: l'annullamento dell'individuo; il lavoro dietro l'incentivo; la concezione del prodotto per il prodotto, e quindi il superlavoro, l'idealizzazione della propria attività.
Il lavoro frenetico, oggi, ha un valore gratificante: serve a giustificare l'individuo della propria esistenza. Il cinema accoglie tutta la concezione del lavoro attuale, la rinforza con un'idealizzazione del lavoro privilegiato e la completa sotto la spinta degli interessi produttivi che sono alle spalle. Quindi il lavoro segue ritmi vorticosi; l'orario non è quasi mai osservato, e per giustificare tutto questo si dà credito ad una polverosa teoria dell'ispirazione, alla quale deve essere sottomessa qualsiasi altra esigenza, non escluse quelle derivanti dai ritmi biologici dell'individuo.
Esiste poi la tendenza del cinema, a funzionare come gruppo autonomo. L'allacciarsi e sciogliersi dei rapporti all'interno delle sue strutture crea realmente quell'aspetto di grande comunità, figurato, oltre che effettivo. L'individuo che desideri lavorare nel cinema non è sottoposto ad una scelta preliminare in base a criteri regolari, ma è completamente soggetto all'accettazione da parte del gruppo, giacché non esiste alcuna professione nell'ambito del cinema, che possa svolgersi autonomamente.
Avvengono fatti simili anche in altri gruppi di lavoro, ma il cinema rimane sempre il più chiuso in se stesso: ha i suoi ristoranti, la sua critica, la sua stampa, i suoi amatori.
Nel livellare le proprie esigenze a quelle del cinema, l'individuo soddisfa i propri bisogni di appartenenza al gruppo, che agiscono come catalizzatori tra i diversi collaboratori. Si formano all'interno del cinema alcuni modelli culturali cui nessuno può sottrarsi senza sentirsi estraneo al gruppo e quindi minacciato nella propria sicurezza.
Questi, del cinema, sono gli aspetti più ingenui; ma il fatto alienante e negativo nasce nel momento in cui anche i contenuti ideologici vengono sottomessi al principio di questa cultura a parte. Da questo momento, i contatti con gli altri gruppi

della società vengono allentati, e anche il cinema migliore riflette questo stato di fatto. Vale a dire che risolvendo all'interno di un'ambiente tutti i maggiori bisogni dell'individuo (situazione economica, stima di sé, rapporti di amicizia ecc.), il cinema finisce col riflettere se stesso, e non la società.

Chiuso nella sua autonomia di vita, il cinema acquista bisogni e atteggiamenti diversi da quelli comuni alla maggior parte degli altri gruppi, quindi espone la sua problematica ad un pubblico che non ne è direttamente coinvolto. Anche da questo nasce la differenziazione tra cinema cosiddetto "impegnato" e cinema "di cassetta"; differenziazione che non ha solo motivi di ordine economico. Infatti, il cinema di cassetta, proprio per l'esigenza degli incassi, si basa sull'osservazione diretta di alcuni bisogni fondamentali del pubblico come massa; e, per quanto deformata, la massa si vede rappresentata nel cinema di consumo, più che in quello che nasce da propositi culturali. Quindi il rifiuto che il pubblico oppone al cinema impegnato disertandone le rappresentazioni, non è solo la conseguenza della mediazione della produzione con il pubblico, ma la conferma dell'isolamento delle problematiche del cinema da quelle delle masse. Per questo il cinema che parte da presupposti migliori non fa che coinvolgere e attirare solo una cerchia ristretta di pubblico, quello che, come è noto, partecipa direttamente o indirettamente alla sua realizzazione.

Per tutti coloro che lavorano collaborando alla costruzione del film, esiste una serie di problemi caratteristici: il lavoro, quando c'è, si svolge a tempo pieno; inoltre bisogna svolgerlo in fretta, perché altrimenti la produzione verrebbe a risentirne. Rifiutarsi di lavorare oltre un certo limite di orario non ha significato, perché vorrebbe dire automaticamente essere emarginati e considerati poco efficienti: la concorrenza impedisce al lavoratore di concedersi lunghe pause. Lavorare con ritmi lenti è fuori discussione, perché il lavoro è equilibrato tra tutti i collaboratori in modo tale da impedire un'attività cadenzata secondo le singole esigenze e possibiltà. Anzi, il ritmo impresso dal gruppo al lavoro richiede un continuo adeguamento dei singoli lavoratori.

Il lavoro, così come si svolge, crea condizioni del tutto negative per la riuscita del prodotto. Le donne che lavorano nei diversi settori del cinema, e in modo particolare le intervistate, sviluppano alcune tendenze specifiche nei confronti di questi aspetti alienanti del lavoro nel cinema.

Gli aspetti più deteriori della spersonalizzazione nel lavoro visto come attività fine a se stessa, sono visualizzati con maggiore precisione rispetto alla concezione comune. A questo, in parte contribuisce la marginalità vissuta dalla donna all'interno del mondo del lavoro, in parte la mancanza totale di un'identificazione femminile con gli aspetti competitivi che regolano le attività professionali. La mancanza di volontà di affermazione e di forza nei rapporti sociali, è sempre stata uno dei ruoli culturali della donna, che ha rafforzato la sua dipendenza economica dal partner nella cellula familiare. In base a questa fondamentale caratteristica psicologica attribuita alla donna, si è formata la tecnica educativa destinata all'individuo femmina, nell'ambito dell'istituto familiare.

E' fuori di dubbio che tutti i ruoli culturali della donna abbiano finito col sovrapporsi alla sua originale personalità, determinando la sua, sia pur apparente, struttura psicologica attuale. Questo spiega la difficoltà con cui la donna svolge azioni di forza, se non in un ambito ristretto, e quindi la facilità di adattamento a soluzioni minori della classe femminile. Si potrebbe pensare ad una mancanza di spinta realizzativa della donna di oggi rispetto all'uomo; ed è chiaro che non è priva di importanza questa tendenza, anche se mistificata, della donna alla rinuncia al conseguimento di posizioni di prestigio. Nello stesso tempo, però, intervenendo un maggior grado di coscienza della donna rispetto alla sua funzione culturale, la passiva accettazione della propria realtà, si va trasformando in una concreta presa di posizione.

Così, nel caso di donne impegnate in attività intellettuali, si passa, a seconda

del grado di coscienza raggiunto, dal tentativo di nascondere il proprio difetto nei confronti degli schemi di lavoro correnti, alla critica di questi schemi, e quindi all'affermazione di sé e alla difesa della propria personalità.
Non nasce, se non da una visione critica, alcuna nuova proposta a vecchi schemi. Dai brani delle interviste si può notare con facilità il delinearsi di questa caratteristica originale. In alcuni casi il rifiuto all'adeguamento agli schemi di lavoro, non si limita ad essere verbalizzato, ma si traduce nella scelta di modelli di vita alternativi a quelli già esistenti. Anche in questo caso si può parlare di una certa analogia tra le tendenze della donna e quelle di alcuni gruppi di contestazione. Questi ultimi però, almeno dagli esempi che si possono fare, sembrano mostrare una scarsa resistenza all'inghiottimento da parte del sistema dei fenomeni anticonformisti; si pensi alle comuni hippy, alla maggior parte dei movimenti extraparlamentari, assorbiti dopo breve vita, o alle rivolte studentesche che, dopo aver raggiunto apici mai visti, si sono dileguate senza lasciar traccia di sé, all'infuori di debolissimi echi. La contestazione della donna, nell'impossibilità di divenire rapidamente appariscente, si definisce con molta lentezza, ma in modo corrosivo.

Il rifiuto al lavoro alienante, se si svolge nell'ambito di un settore di lavoro medio, risalta meno che in un campo spiccatamente competitivo come quello del cinema. Per questo motivo considero le interviste relative a questo argomento rappresentative di una generale tendenza della donna a questo riguardo.

La conseguenza principale del lavoro frenetico cui sono sottoposte, che viene messa in luce dalle intervistate, è quella del venire a mancare di un sufficiente spazio di vita. La difesa di un isola autonoma dal lavoro può avere motivazioni diverse a seconda delle esigenze delle intervistate; generalmente vengono rivendicati i rapporti affettivi (soprattutto quelli materni) e la realizzazione di propri interessi culturali estranei al cinema, a seconda della condizone di vita delle lavoratrici. E' messa in risalto anche la condizione nociva in cui si viene a formare il prodotto cinematografico; in ogni caso, tutti gli aspetti considerati via via nelle interviste, hanno la stessa matrice nella preservazione dell'individuo dall'identificazione totale con il lavoro. E' chiaro che i rapporti affettivi, soprattutto se sono sviluppati, come nel caso della maternità, concorrono ad una valutazione più lucida degli effetti di un lavoro alienante, perché il contrasto è più marcato e la privazione dei rapporti affettivi più evidente per motivi di ordine pratico, come può essere l'orario cui viene sottoposto il lavoratore nella realizzazione del film. Le interviste sembrano sufficientemente chiarificatrici da sole. Particolarmente stimolante è la descrizione fatta da Maria Monti di quei momenti che lei stessa definisce di "assenza" durante la recitazione in teatro. Infatti qui la ripetizione dei testi, come quella delle singole scene nel cinema, crea una condizione di stress enorme. Da questo ci si accorge di come l'arte sia diventata ripetitiva in alcune sue manifestazioni; dal tempo in cui lo spettacolo presso i popoli primitivi era improvvisato e inventato di volta in volta dagli attori e dal pubblico assieme, per poi concedere sempre minor spazio all'improvvisazione, aumentando sempre più la distanza tra pubblico e autore.

Già una reazione a questo cristallizzarsi in forme ripetitive è nel cinema ad impronta documentaristica; e la macchina a mano, il montaggio sempre più informale, il lento sciogliersi della figura tradizionale dell'attore, tutto sembra muoversi con molta lentezza in questa direzione.

Comunque credo che non solo l'attore, in questo caso la Monti, sia cosciente di ripetere le stesse parole "sessanta" volte di seguito; ma con lei anche il pubblico. Infatti, la reazione degli spettatori descritta da Maria Monti, è del tutto libera e spontanea. Si nota facilmente che qualunque lapsus di attori o speakers a teatro o alla televisione provoca un immediato accrescimento dell'attenzione, che misura il torpore sensoriale con cui il pubblico segue la rappresentazione. Quindi nel caso dell'intervistata (e casi analoghi non sono molto rari), il momento di sospensione e poi di improvvisa ilarità degli spettatori di fronte al mutismo

dell'attrice, non nasce solo in conseguenza della contagiosità dei fenomeni del riso, ma anche dallo stabilirsi di un contatto comunicativo tra attori e pubblico. Un contatto che va al di fuori di quello che si aspettano l'uno dall'altro: da un lato il testo e l'attore che prevedono, calcolano e misurano la reazione del pubblico, e dall'altro lo stesso pubblico, abituato a rispondere in modo standard alle sollecitazioni del testo e dell'immagine.
La violenza con cui la Monti ha avvertito uno dei momenti alienanti dello spettacolo sembra da mettere in relazione al suo rifiuto di questi aspetti dello spettacolo stesso (mi riferisco ai "luoghi di ritrovo casuali") che comportano una mercificazione, direi quasi consumistica del lavoratore nel cinema. Quindi la "chance di alienarsi un po' meno" di cui parlava la Monti, se verificata con le altre interviste, sembra confermata, come sembra confermarsi anche l'esistenza dei presupposti ad una rottura degli schemi di lavoro tradizionali.
Quest'ultima affermazione deriva dalla convinzione che chi ha vissuto fisicamente e psicologicamente una condizione di marginalità, abbia maggiori possibilità, una volta uscito dallo stato di isolamento, di intervenire in modo rivoluzionario nella lotta a quei meccanismi da cui non è stato toccato direttamente, rispetto ad altri individui più integrati nel sistema. Naturalmente il discorso resta valido fino al momento in cui dovesse verificarsi un generale e progressivo assorbimento da parte delle donne degli atteggiamenti che si stabiliscono all'interno del gruppo di lavoro.

MARIA GRAZIA BALDANELLO (segretaria di edizione)

... Io ho avuto, delle volte, discussioni con i registi, naturalmente quelli con cui ero in confidenza, perché non con tutti si può fare; mi ricordo di un film in particolare; il produttore, sa com'è, ha sempre fretta, fa sempre un sacco di storie, ma alle otto di sera, non puoi metterti a girare un numero d'avanspettacolo, e quella scena era veramente una bruttura. Mi ricordo che allora sono andata dal regista e gli ho detto: "Ma che fai, giri quella roba?". E difatti lui, dopo, mi ha detto: "Al momento ero tanto rincretinito dalla stanchezza, che l'avrei girata". Io trovo che è uno sbaglio il fatto di lavorare in questo modo; e succede, succede.

D. *Questo è un punto di vista suo personale?*

R. E' nostro, di tutti, anche gli attori: alle nove di sera non puoi fare un primo piano ad un'attrice, non puoi farle fare una scena difficile, quando magari dalla mattina alle sei e mezzo, sette sta al trucco ... E' tutto un insieme di cose, e tutti nel proprio campo sono stanchi. E' facile prendere una cantonata a quell'ora. Io trovo che questo sia un grosso difetto, altrimenti il nostro sarebbe un bel lavoro; penso che chiunque ha scelto di lavorare nel cinema ne sia soddisfatto, perché è una passione, una cosa che fai volentieri; ad un certo punto non senti neanche la stanchezza. Non si sente lì per lì, ma dopo... sono frequenti gli esaurimenti nervosi dopo qualche film importante. Specialmente le nottate sono terribili, perché durante il giorno è difficile dormire e facendo tante nottate di seguito, il sonno non si recupera.

D. *Questo modo di lavorare si concilia con la sua vita familiare?*

R. Questo è un grave problema. Ho avuto un periodo, in cui stavo facendo un film, ed avevo il primo figlio piccolissimo. Delle volte, quando tornavo a casa la sera, lo svegliavo, perché andavo via da casa che dormiva e tornavo che dormiva. Per mesi sapevo di averlo, ma mi sembrava quasi di non averlo; non riuscivo a rendermene conto, perché lavorando dalla mattina alla sera, era tanto difficile questo rapporto con un bambino così piccolo. Non so se

domani rifarei un'esperienza simile, perché per i primi mesi, mi sembra di aver perduto tutto di quello che una madre può avere.
Perché noi non abbiamo orari, ed è una cosa che a volte fa rabbia, non poter avere una vita, privata, non poter disporre di un minimo di tempo.

D. *Le è mai capitato di lavorare in un paese socialista?*

R. In Jugoslavia, con una troupe metà italiana e metà jugoslava, una coproduzione. Io sono rimasta entusiasta di quella gente, devo dire la verità. Ho ancora molti amici, dopo dieci anni ancora ci scriviamo; veramente delle persone meravigliose. E poi ho trovato una cosa, non è che la laurea o una istruzione siano una cosa importantissima, però lì, a partire dal ragazzo che faceva i fuochi, avevano almeno fatto il liceo. I tecnici da noi non hanno quasi mai una cultura umanistica, è difficile trovarne qualcuno. Invece lì non era così, forse perché c'è un sistema diverso d'istruzione, forse perché è più alla portata di tutti.

D. *Il lavoro si svolge con gli stessi ritmi che da noi?*

R. No, lì è una bellezza; perché avevamo gli orari, mi ricordo con piacere quell'esperienza.
Se si doveva fare un'ora in più, c'era l'esponente sindacale, bisognava essere d'accordo, parlarne prima. Qui invece, tante volte ci sono quei giorni festivi infrasettimanali, oppure le stesse domeniche, che improvvisamente decidono di lavorare per un motivo qualsiasi. Non ce lo vengono a chiedere neanche, né a me, né all'aiuto regista, neanche al regista forse; ma vanno dal capo macchinista, dal capo elettricista e gli dicono: "Senti, noi avremmo l'intenzione di lavorare anche domani" — "Ah, sì, va bene, quanto mi date?". Si mettono d'accordo subito, è questione di soldi. Noi non esistiamo in questo senso; forse il regista lo saprà, oppure fa finta sempre di non saperlo, perché i registi sanno le cose, ma fanno vedere che non sanno nulla. Ma l'operatore e tutti gli altri tecnici in generale, sono sempre all'oscuro; ci si rivolge sempre solo agli operai; io capisco che sia giusto, però dovremmo essere tutti d'accordo se una domenica si lavora o no. Perché gli operai sono molto uniti, noi invece non abbiamo nessuna organizzazione, ognuno fa di testa sua e forse per questo non ci calcolano, ed hanno forse ragione.
Però, parlando di orari, trovo che lì in Jugoslavia, si faceva tutto e bene, pur avendo degli orari decenti. Io trovo che non è produttivo il fatto di lavorare tante ore, né per il prodotto, né per gli operai stessi. Può esserci l'eccezione, per esempio se un attore se ne deve andare, può esserci la necessità di finire un lavoro; però ormai è diventata una cosa quasi normale fare sempre dodici, sedici ore.

D. *Lei ha provato ad opporsi?*

R. "Non vuoi? resta a casa", sono capaci di dirti così. E allora devi lavorare così, anche se non ti piace. Mi ricordo quando ci sono stati degli scioperi, anni fa a Cinecittà: le maestranze alle sette di sera staccavano i coltelli, se si stava ancora girando a quell'ora. Erano scioperi fatti per migliorare le condizioni di lavoro, per cui si rifiutavano di lavorare per più di dieci ore. E invece tutto è tornato come prima; hanno ottenuto dei miglioramenti, come è giusto, però non si oppongono a fare le sedici ore; non è giusto. Forse a noi non ci calcolano perché non abbiamo gli straordinari, comunque non è giusto far lavorare una persona sedici ore al giorno: questa è una cosa che mi fa rivoltare.
Quando ti informi e senti che gli operai hanno un certo tipo di contratto, capisci subito di che tipo di lavoro si tratterà. Perché spesso ti dicono: "Tanto con quell'attore più di otto ore non se ne vanno". Però, siccome ci sono tante cose da fare, oltre che far recitare l'attore, finite le sue otto ore, tu devi fare queste altre cose.

... C'era un altra mia amica, per esempio, che era entusiasta del suo lavoro e si era sposata con un direttore di produzione. Sa che cosa succedeva? Succedeva che per gli orari di lavoro rispettivi, se lui faceva il direttore di produzione in un film e lei la costumista in un altro, non si vedevano mai. Magari tornavano la sera tardi ed erano stanchissimi. I figli non li vedevano nessuno dei due. Quindi lei, ad un certo punto, ha avuto il coraggio di scegliere e di dire: "Io non lavoro più, almeno posso dedicarmi ai figli e mio marito, ritornando a casa, mi trova".

D. *E lei è d'accordo?*

R. Io non sono d'accordo; io penso che il cinema dovrebbe esser fatto in una maniera più organizzata, e cioè non dovrebbe esser più concepito come una battaglia decisiva. Oggi si vanno un po' più rispettando gli orari ma per alcune professioni purtroppo non succede. Ci sono quelli che finito l'orario, già pesante da solo tornano a casa; e ci sono altri che, finito l'orario, hanno tutto un lavoro che comincia in quel momento e che va fino a notte inoltrata; perché devono preparare gli ordini del giorno, debbono cominciare a chiamare la gente, gli attori. E così, delle volte non si finisce mai.

D. *Questo problema lo vede solo per le donne?*

R. No, anche gli uomini non possono avere una vita normale, come gli altri che svolgono professioni diverse. E' per questo motivo che dico che il cinema è un lavoro adatto a gente sola ed infelice dal punto di vista affettivo; per quella gente che, mancando affettivamente, riversa nel lavoro tutte le sue insoddisfazioni. E allora più il lavoro dura, meno si sente il vuoto che si ha nella vita privata. Questa è una constatazione che ho fatto attraverso anni di esperienza personale; perché a me, dal momento che ho avuto la bambina, il lavoro del cinema è cominciato ad andare molto meno bene, perché questa bambina piccola la vedevo solo quando dormiva. Avevo una sofferenza di vederla crescere. Ogni tanto la rivedevo quando aveva fatto uno scatto, ed era cambiata, mentre io non avevo avuto contatti con lei. Siccome penso che i figli bisogna farli se li si desidera e se li si vuol seguire, per me quello è stato un grosso tormento.

... A parte il fatto che una donna che lavora così è talmente stanca che non ha più nemmeno la fantasia di dedicarsi ai bambini. Quindi quando sta con loro? Ci sta nel periodo in cui non ha lavoro, con la tensione che hanno poi tutti quelli che lavorano nel cinema, che appena hanno finito un film cominciano a preoccuparsi se non ne hanno subito un altro, perché il periodo di disoccupazione può essere lunghissimo. Quindi, in quei periodi i figli non ce li si gode, perché si sta con l'angoscia di dire: "Addio, siamo senza lavoro, basteranno i soldi?"E così non si è sereni neanche in quel periodo.

... Nel cinema italiano mi disturba molto questo modo di lavorare per il prodotto. Cioè, io trovo incongruente lavorare con quel tipo di dedizione, senza limiti della propria salute e della propria vita per poi fare un film esclusivamente di cassetta. Ma anche nel film in cui ho lavorato con più entusiasmo, tutto bellissimo naturalmente, e il regista bravissimo. Ma a un certo punto si era creata un'atmosfera di tensione perché alcune delle maestranze avevano deciso che volevano le loro otto ore di riposo tra una nottata e l'altra, dal momento che si stava lavorando giorno e notte senza tregua; e io pensavo che avessero ragione ed avevo detto: "Per fare la guerriglia vale la pena di dare la vita, se si vuole, anche morire per un ideale, ma per fare un film, per quanto bello, per quanto capolavoro, non mi pare che valga la pena". Trovavo che ci fosse questa sproporzione.

D. *Questo suo modo di vedere è una sua caratteristica personale, oppure è una forma di reazione al lavoro frenetico?*

R. Sì, c'è anche questo; nel mettersi in una posizione di rifiuto all'idea di considerare il cinema come il centro del mondo, no? Io ho sentito persone che consideravano talmente importante il lavoro che stavano facendo, che poteva esserci la guerra nel Vietnam, la rivoluzione, qualunque altra disgrazia, ma loro non si distraevano dalla cosa che stavano facendo, dalla consegna. Perché quella era la cosa più importante, la cosa basilare. Questo mi ha sempre disturbato.

MARIA MONTI (attrice)

...Quando poi si tratta di trovarsi una donna, che anche lei diventa un po' nevrotica, perché anche lei ha dei pensieri, dei problemi delle scadenze, preoccupazioni per cui viene un tipico male al collo, quando si è nel lavoro, quando si è inseriti, no? Un male al collo che credo che ormai tutti conoscano; è quasi un crampo, le spalle diventano dure, credo che sia dovuto al fatto della tensione (ci sono forse delle tecniche per sentirlo di meno, per eliminarlo, io so addirittura che ci sono; posso dirlo). Questo discorso oggi vale per la donna quanto per l'uomo; cioè oggi le donne, faticando così, tirando il carretto faticano quanto l'uomo; l'incontro tra due persone nevrotizzate in questo modo, è abbastanza, mi pare, critico. Perché oggi il rapporto a due, non credo di essere molto pessimista, mi pare che è in crisi; davanti all'universo è in crisi. Ma il problema credo che sia nel fatto che è in crisi l'uomo con se stesso...

D. *Quanta importanza dai al lavoro come espressione?*

R. Ma per me, a questo punto, il lavoro... credo di non avere, che io sappia, molte ambizioni. Se le ho avute, le ho avute in passato e non certo come attrice. Se mi fosse capitato un improvviso, inaspettato colpo di fortuna, sarei caduta dalle nuvole, poi mi sarei immediatamente adeguata alla cosa dicendo "che bello evviva, c'è da fare gli attori! Bene è un lavoro" E invece non... l'ho sempre fatto in teatro, poi era un teatro particolare quello che facevo io, cioè erano quasi sempre spettacoli strani, un po' strani.
...Ma penso che rompendo le scatole si ottiene di più. Me lo hanno detto anche ieri, mi hanno detto "tu non lo fai e per forza ottieni di meno, è chiaro ti si vede una volta l'anno non viene neanche in mente che tu esisti". Anche questo è un fatto; bisogna farsi vedere, io invece non solo non mi faccio vedere per andare a ricordare che faccio questo lavoro, che ci sono; ma non vado neanche in quei ristoranti dove avvengono quegli incontri cosiddetti casuali, casuali a metà in quanto sono un po' provocati, no? Perché andando lì si hanno maggiori possibilità di incontrare il regista tale, l'attore tal'altro. Insomma, un certo aspetto del mondo del cinema, del mondo dello spettacolo, no? E io non ci vado mai anche perché non mi piacciono molto.

D. *Ho già notato questa tendenza; quindi tu non ti lasci coinvolgere dal lavoro?*

R. Ecco io faccio esattamente così. Anche finanziariamente, se faccio un guadagno notevole, io ho questa tendenza, dico: "adesso dedico due mesi della mia vita... alla mia vita, a me stessa".

D. *E il tempo libero lo organizzi al di fuori del lavoro?*

R. Al di fuori. Ad esempio, quando io ero completamente alienata, in balia dell'alienazione e mi fermavo per esempio a Giugno, da quegli impegni di lavoro indefessi, mi fermavo ed ero incapace di stare in città, ferma; perché ormai mi era preso quel moto di girare. Forse si diventa un po' nomadi, nel mondo dello spettacolo si è portati a girare, anche questo è un aspetto; e dopo sembra che la vita non abbia senso quando si sta fermi. E' lì proprio il campanello d'allarme che si comincia ad essere ammalati.

D. *Come hai reagito?*

R. Allora reagivo che cominciavo a telefonare e a cercare altro lavoro. In più c'era anche il bisogno di soldi, perché io non ho mai guadagnato soldi abbastanza, anche perché ero in pieno dentro al tenore di vita dello spettacolo. Cioè diciamo che cinquantamila lire in fondo servono un giorno, perché se quel giorno si prende un aereo, si va in un albergo, si va in due ristoranti, bastano appena. Invece la mia grande svolta è avvenuta quando ho cominciato a capire che con 50.000 lire, quando si ha una casa, si campa una settimana. Da qui cambia tutto. I soldi non sono una cosa così fredda da guardarsi come una cifra. C'è immediatamente collegato ad essi tutto un cambiamento di ritmi, di vita quotidiana, e in generale della vita propria. Cioè, si comincia, invece di andare a cinema di prima visione tutti i giorni, invece di farsi un vestito al mese, che poi non serve, si può fare un vestito all'anno. Si capisce che gli stivali è inutile averne sei paia di colori diversi; ne basta uno, forte con la suola di gomma per quando piove, e la suola, se è sottile, la sera non si vede, e gli stessi stivali vanno bene di sera, di giorno e di mattina, vanno bene anche per andare in montagna; quindi ne basta un paio. Infatti, io quando ho scoperto questo, mi ero messa addirittura a vivere senza casa. Ho fatto l'esperimento di quasi un anno. Ero ospite di amici e avevo dato via tutti i miei vestiti che erano, tra l'altro, non brutti, e li ho venduti a una sartoria teatrale. Mi ero messa senza armadio, senza guardaroba; tenevo tutto in un sacco; ci tenevo una maglia di lana, una calzamaglia, queste cose, sai? Proprio una per genere. Ecco che questo sacco non me lo dovevo neanche portare dietro; lo lasciavo da un amico, l'ultimo dal quale ero stata ospite. Io sono stata quasi cinque anni assente dal lavoro, per un anno ho fatto così; poi sono andata a stare in campagna in un casolare, e poi alla fine ho ripreso a lavorare perché mi sono sentita un po' parassita; cioè, incontravo una persona e mi domandava "hai mangiato oggi?" Mi era sembrato sbagliato essere vista dagli altri solo come preoccupazione di "questa avrà mangiato, oppure bisogna portarla a mangiare un panino?"...
...Mi sembra però che la donna lavoratrice sia un pochettino più dell'uomo portata a dire "va bé, a me serve un mese per rilassare questi nervi che stanno andando in pezzi: io me lo prendo". E dimentica le esigenze caratteristiche del lavoro. Così, in favore perlomeno di una salute, di un tentativo di trovarla. Mi pare invece che l'uomo ha molto più bisogno di questa affermazione del lavoro. Non è disposto a rischiare, ad esempio, di fermarsi ad un certo gradino; o addirittura non parliamo di retrocedere, o che. Invece se si va nel campo, non so, tra gli hippy, questo non esiste; anzi, convincere un hippy che forse dovrebbe lavorare per provvedere se non altro alle proprie esigenze, che sono senz'altro inferiori a quelle della persona media... Io invece mi reputo una persona media. Ad esempio, ho stabilito che le mie esigenze sono minime, però non si scappa. Se per esempio non ho un tetto e non ho sotto quel tetto dei caloriferi per l'inverno, io sto immediatamente male a causa dei miei reumatismi. Allora devo lavorare per mantenermi questo tetto con dei caloriferi. Poi per il cibo si vede dopo.

D. *Quindi anche la donna rischia di alienarsi definitivamente nel lavoro?*

R. Tutto vero. Comunque era anche un'alienazione l'altra, quello del lavoro casalingo. Cioè, alienante forse non è neanche la parola giusta; è ancora peggiore, perché l'alienazione è un po' ... diciamo che ormai è la sorella del lavoro; come uno lavora, si inserisce, esce di casa, il traffico tutto rientra nei fattori alienanti. Però quando la donna faceva la casalinga io credo che fosse in una situazione molto falsa, non solo per lei, ma alla fine anche per l'uomo, perché insieme non potevano fare un discorso scoprendo la vita insieme. Era un percorso in cui la donna era soggiogata, dipendente, anche psicologicamente da questo maschio, e questo creava una serie di blocchi, di freni vari, nella donna.

D. *Quindi, secondo te, il lavoro può liberare la donna?*

R. No, non è solo questo. E' che, io ti dirò, continuo a vedere così: che tutto sommato, oggi, quella che ha la chanse di alienarsi un po' meno rispetto all'uomo, è la donna mi pare. Cioè, vedo molto più infognati gli uomini; quasi senza possibilità di recupero, arrivo a dire. Perché ne ho visti, ho parlato tanto con molti miei amici che stanno malissimo, e basterebbe che avessero il coraggio di sospendere un'attività che ormai è la loro... cioè, si sono identificati nella loro attività. Io non mi identifico più con il lavoro. Un tempo, tutto il giorno pensavo al lavoro, forse anche la notte. Oramai la mia vita era quello. Cioè, vedevo una vicenda vissuta o raccontata, qualunque cosa sentissi o vedessi era una probabile canzone. Adesso no; per me adesso è solo una storia che vivono gli altri, mi prende in questo senso. Semmai c'è un'identificazione umana mia e basta; la rapporto a me, faccio confronti e differenze. Mi comporto così; invece un tempo ero veramente, come succede quando si fa un lavoro artistico, febbricante per il fatto di fare questo lavoro. Questo, sai, crea delle dimensioni irreali, anche questo è alienante. Consente, in un certo senso di fare un piccolo viaggio alla ricerca di se stessi; però anche il nostro se stesso, mi pare che arrivi un momento che risponde "eh no, cocco, non è così che mi trovi", io ci sto, sono qui che ti parlo, però non è dandomi delle botte in testa che continuerai ad avere un rapporto con me dice l'altro me.

Ad esempio, ora ti racconto una cosa significativa: quando facevo certi spettacoli di linea, in teatro, alla 60ª replica il testo era sempre quello, gli effetti erano sempre quelli. Questo è molto alienante. Anche per un uomo, per chiunque. Pensa alla 60ª replica cosa avviene a un attore che si mette lì, fa un monologo dove deve piangere; l'ha fatto la sera prima, l'ha fatto per sessanta sere, tutte le sere in cui deve arrivare a certe corde un po' sottili. Lo fa, e la bravura sta proprio nel farlo e il farlo è una grande violenza a se stessi; ora, uno si diverte persino a fare questa grande violenza, perché altrimenti non è stato bravo. Quindi, per essere bravo, deve farsi male. Ora, questo continuo farsi male ... eh no! C'è qualcosa che protesta in noi. Per cui a me era successo, a metà di un monologo, di avere nella testa una vocina che in dialetto milanese, che è il mio vecchio dialetto, mi diceva "Adess te se desmentega" che vuol dire "Adesso ti dimentichi" e io facevo una grande violenza su questa voce che sentivo in me e dicevo: "No, per carità!" E andavo avanti. E andava tutto bene, anzi c'era ancora maggiore violenza, nel senso di partecipazione alla cosa. Però, magari una settimana dopo, la risentivo la stessa voce, e di nuovo la spuntavo io. Finché una volta: nessun annuncio, nessuna vocina, io ero bloccata in scena, muta; e mi chiedevo: "Perché son qui? dove sono? Cosa vuol dire questo posto? bah!" Queste si chiamano assenze. Sono abbastanza drammatiche perché al primo momento uno ha perso la coscienza, non sa perché è lì. Io guardavo in giù e vedevo delle vaghe teste, tutte lì in fila, che guardavano verso una direzione. Mi guardavo in giro, ero lì da sola e pensavo che aspettassero qualcosa da me; e pensavo: "Forse io mi sono dimenticata qualcosa che stavo facendo, forse stavo dicendo qualcosa". Allora tra le quinte un attore mi dava un pezzo di battuta e io riprendevo. Però lì avevo quasi sempre una crisi isterica, mi veniva da ridere, e devo dire anche al pubblico, che mi dava questo aiuto, di ridere anche lui; e poi alle volte c'era anche l'applauso: capivano l'assenza. E poi io riprendevo.

IAIA FIASTRI (sceneggiatrice)

D. *Lei sarebbe più contenta di lavorare con un ritmo meno ossessivo?*

R. Enormemente. Questo senz'altro sì. Perché intanto penso che sarebbe bene

che uno sceneggiatore facesse una cosa sola alla volta; perché se io, per esempio, sto scrivendo un film sull'800, vivo un po' sempre in funzione di quell'atmosfera, mi documento, leggo, vado a vedere gli altri film che mi aiutano a non fare certi errori, a non cadere in certe trappole; al limite preferisco solo occuparmi di quel periodo perché mi aiuta a concentrarmi. E' chiaro che se uno fa due cose, il saltare da un'atmosfera all'altra, da un argomento all'altro, comporta una difficoltà che non è doppia, è molto di più: è sfibrante.

D. *Ha parlato di questo problema con dei colleghi? Le risulta che sia questo un problema generale?*

R. Io temo che ci sia una maggiore esigenza da parte mia; io non so come facciano quei miei colleghi che fanno quattro film alla volta, il mio massimo è di due; e io provo ad organizzarmi per non avere mai due lavori insieme, però succede spesso che uno viene anticipato, l'altro ritardato, e ci si trova con due film assieme, magari molto diversi l'uno dall'altro.

MARISA CRIMI (costumista)

D. *L'altra volta mi ha detto che quando aveva finito un film, si concedeva sempre un periodo di sosta...*

R. Sì, perché io ritengo che (dipende da come si svolge il proprio lavoro innanzitutto, poi dipende dal tipo di lavoro che capita) in linea di massima, un lavoro che si senta con un pochino di responsabilità e che si voglia far bene, praticamente occupa tutta quanta la giornata. Adesso, ritengo che ci siano una quantità di occupazioni che sono altrettanto importanti, che servono alla soluzione di certi problemi dal punto di vista di una personalità, e che richiedono lo stesso dell'altro tempo.
Se sente parlare una quantità di persone, quando hanno finito un film non sanno che fare, perché non hanno degli interessi al di fuori del cinema, perché il loro mondo è andare lì a fare quella certa cosa, e poi perché hanno una certa abitudine ad un tipo di vita che li coinvolge totalmente. Questa è una cosa che a me, personalmente, non piace; io ho fatto dei film lunghi, che sono durati mesi, ma non mi è mai successo questo.
Io le faccio una domanda molto semplice: dico, un individuo, per riuscire un pochino, nel senso di essere inserito, e soprattutto risolversi, dovrà andare a teatro, dovrà andare al cinema, leggere dei libri, sentire un concerto; tutto questo quando lo fa?
Mentre fa un film no. Perché se uno si alza la mattina alle cinque o alle sei, la sera è difficile che si metta a fare queste cose. Il mio lavoro mi prende totalmente e vedo che questo succede più o meno, a tutti. Ora questo mi sta bene se dopo io ho un periodo, anche se limitato, di tempo in cui potrò occuparmi di me; di me nel senso di soluzione di certi miei problemi, di possibilità di occuparmi di altre cose, della pittura, della musica...

SUSO CECCHI D'AMICO (sceneggiatrice)

D. *Il lavoro nella sua professione ha gli stessi caratteri degli altri settori, per quanto riguarda i ritmi?*

R. Sì, abbastanza. Ma questo riguarda tutto il cinema, tutti i settori; noi ci divertivamo molto più prima. Era molto più piacevole e divertente prima, quando il rischio che correvi a fare un film era molto più ridotto, e quando

i produttori effettivamente contavano sul risultato del film per avere successo, per recuperare i loro capitali. Poi a un certo punto, è successo che la cosa si è ingrossata e i prezzi sono andati alle stelle. Oggi anche nella sceneggiatura ci sono quei freni di cui le parlavo e che io sentivo personalmente nel fare la regia.

Se lei pensa che quando io ho cominciato (il primo soggetto che ho scritto, faccia conto, è *Vivere in pace*) tutto il film, tutto compreso, è costato sedici milioni comunque fosse andato, nessuno si sarebbe disperato, perché sedici milioni li riprendeva sicuramente. E questo era un incentivo; ma quando parli per dei film che costano miliardi sei paralizzato. C'è una paralisi anche nello scrittore, perché si comincia a pensare che una cosa deve piacere, non più ad un pubblico italiano che si conosce, ma ad un pubblico internazionale che non si conosce assolutamente. Per riportare questo miliardo a casa, il film ne deve incassare tre; si rende conto che cosa vuol dire guadagnare tre miliardi? Avere una tal pretesa delle proprie idee, che è paralizzante, non è più neanche così divertente. Sotto questo punto di vista, il cinema lo vedo assai male, nel senso che non si è mai dato il caso che si torni indietro. Io mi sono molto battuta perché si realizzassero film in economia: cooperative ed altro. Se la televisione fosse furba, il vero cinema d'arte (non usiamo parole grosse, ma insomma fatto veramente in modo che tutti ci mettano quello che sentono, e quindi autentico) sarebbe per la televisione. Ma d'altra parte la televisione è una macchina burocratica che non sa utilizzare affatto questo momento.

Questo, comporta un lavorare nel quale lo sforzo non è tanto per fare del tuo meglio, quello che ti piace, quello che senti, ma è condizionato da mille remore: che il prodotto piaccia, che possa ottenere i tali attori che fanno cassetta, che possa interessare il tale finanziatore, che sarà australiano magari, che non so che mentalità abbia. E questo è spaventoso; cambi continuamente, fai un lavoro che poi viene freneticamente cambiato perché capita, per esempio, la possibilità che se invece di avere come protagonista una ragazza, ne avesse una di ottanta anni, si potrebbe avere la Bette Davis, ha capito? Secondo me, questi fatti sono alla base dei risultati più modesti, della media, non parlo delle eccezioni.

GABRIELLA GENTA (doppiatrice)

...Abbiamo dei problemi di ritmo, di tempo, da catena di montaggio, proprio, perché bisogna fare un certo numero di anelli in quelle ore, perché se non ci sta con il preventivo, che è sempre bassissimo, eccetera ...

D. *Trova che sia compatibile svolgere un'attività creativa coi ritmi accelerati?*

R. No, è una cosa alienante, abbastanza. Alla fine, quando vedi che il prodotto è venuto abbastanza bene, ti meravigli. Creativa lo è molto relativamente, comunque è alienante. Per esempio, tante volte si arriva a dire fra di noi: "Guarda, quella battuta lì dilla con la voce numero tre". Si va avanti così, questa è l'interpretazione; un pochino gli si va dietro se si trova un personaggio un po' più divertente, altrimenti no.

D. *Le sembra che il cinema, inquadrato in una società di tipo socialista, con ritmi lavorativi più lenti, perda la capacità di dare prodotti validi?*

R. Mah, io non credo che questo fatto, diciamo di ordine in fondo, sia negativo per quello che può essere l'arte, se possiamo chiamarla arte quella del cinema. Perché se Toscanini riusciva a dirigere tutte le sere a quell'ora, non vedo perché un attore, come in teatro si trucca tutte le sere a quell'ora non debba fare il cinema con orari fissi; vorrà dire che ad una certa ora si interromperà e si ricomincerà il giorno dopo, si dovranno organizzare le cose in modo che non si arrivi a metà di una scena e poi si tronchi. Non mi pare che ci debba

essere questo fatto, che poiché in quel momento si deve creare, allora si va avanti tutta la notte.

PAOLA PITAGORA (attrice)

... Quando finisci di girare, il giorno dopo ti senti svuotata, non sai più che fare; stai a casa, fai varie cose, ma ti senti disoccupata, proprio. Il fatto è che sei a disposizione del prossimo; dal momento che hai una scrittura, sei impegnata in un lavoro, allora entri in un mondo. Poi finisce quella cosa e ti ritrovi a terra. Perché non hai un'attività autonoma, cui bene o male dedicarti, sei sempre in balìa di altri; la Borboni diceva: "Per gli attori non esistono vacanze, esiste solo disoccupazione". Per tutti quelli che fanno questo tipo di professione, in cui si deve aspettare che qualcuno ci chiami per dirci: "Domani si comincia", c'è sempre un inizio e una fine.
A me però capita, se finisco un film che mi prende molto, e me ne propongono un altro che comincia subito dopo, di rifiutare. Perché anche se è vero che sto male appena finito un film, però ho anche bisogno di un periodo di calma, soprattutto della preparazione psicologica, che esige un film. Io preferisco lasciar passare un po' di tempo ... non ce la faccio, ho bisogno di cambiare aria, non potrei fare sei film all'anno. Certo, quando il lavoro non arriva un po' mi preoccupo, ma poi ...questa è la mia opinione; l'attore non credo che debba stare tutta la vita ad aspettare proposte; facciamo un mestiere bene o male ancora artigianale, se arriva l'occasione, il film, va bene; però dobbiamo anche fare altre cose: divertirci, studiare, fare delle cose collaterali al lavoro ma che sono altrettanto importanti.

D. *Questo non comporta delle rinunce sul piano pratico?*

R. Sì, va bene, questo sì; ci sono delle persone che finiscono sabato un film in Olanda e ne cominciano uno il Lunedì a Salerno, sono capaci di fare queste cose. Io devo dire, no, perché mi costa una qualche fatica della quale però non mi lamento; comunque alla fine del film mi sento leggermente strana. E poi devo proprio uscire da un certo tipo di rapporti, non potrei cominciare subito un'altra cosa, non l'ho mai fatto.

MARIA DE MATTEIS (costumista)

D. *Quanto vede importante, in relazione all'individuo, questo lavoro nel cinema così intenso?*

R. Per quanto riguarda me, io seguo molto il lavoro che si sta facendo, e la mia reazione istintiva di fronte al fatto di interrompere il lavoro in un momento critico è di andare avanti. A volte, dopo una giornata di difficoltà, il momento in cui si dovrebbe interrompere è proprio quello in cui si è preso il cammino per davvero; e allora proprio di bloccare tutto in quell'ora non mi sembra giusto.

D. *Come vede lei il problema di questo cinema che è da un lato industria, con le sue esigenze, e dall'altro un'arte?*

R. A me interessa il cinema più di un altro lavoro, proprio per questo motivo, perché ci sono un po' tutte e due le cose; e le dirò che io ho quasi l'ambizione in un certo senso, di arrivare ad una certa organizzazione. Il fatto di contribuire con il mio sforzo, a fare in modo che questa macchina che è il cinema funzioni alla perfezione, anche questo a me dà soddisfazione. Questo con l'arte non c'entra niente, però mi piace ...
... Il cinema adesso è in un momento curioso, ma non solamente da noi. E' in

fondo, quei pochi che danno qualcosa, sono veramente qualcuno. Perché poi c'è una quantità di gente, fra gli attori, fra i produttori, a cui interessa solo il danaro, solo quello. Allora, un certo film incassa miliardi? Fanno cinque bruttissimi film sperando di trovare la stessa strada che ha reso i miliardi. Non certo perché il film interessi qualcosa, ma solo perché la macchina è servita a far fare dei soldi.

D. *Ma grosso modo, il cinema di adesso segue i suoi interessi o no?*

R. Senta, nel cinema, in tutti i settori, c'è troppa gente che lavora solo per i soldi; che vogliano anche una soddisfazione economica va bene, ma che si lavori solo per quello è un po' poco; poi c'è un'inflazione di gente che vede il cinema solo come una cosa dvertente, diversa dal solito, e cerca di lavorarci per una forma di evasione da altri ambienti tradizionali. E c'è un'inflazione anche di gente impreparata, improvvisata ...

Il blocco della realizzazione

Da uno sguardo d'insieme a tutti gli argomenti affrontati fino a questo momento, si può vedere rimbalzare un po' dappertutto la caratteristica dominante della situazione della donna nel cinema, il leit-motiv della problematica femminile, che è la posizione di conflitto. Il conflitto è avvertito nel ruolo, come negli atteggiamenti discriminatori che si convogliano sulla donna; e ancora, nel suo contrasto con le strutture più specifiche del cinema. Questa costante contraddizione tra sé e il proprio lavoro, fa della donna un'emarginata; il suo ghetto è la sua struttura biologica, psicologica, caratteriale. La marginalità che la donna vive nel suo ambiente di lavoro, le comporta, come diretta conseguenza, un bisogno di realizzazione molto spiccato.
Essendo estranea all'apparato del potere, la classe femminile non è sensibile al gioco del prestigio che si sviluppa negli ambienti dominanti; ed è proprio in conseguenza della privazione di strumenti di potere e di una generale mancanza di fiducia in se stessa motivata dalla sua condizione conflittuale, che la donna sviluppa un bisogno continuo di riaffermazione di sé, così che il suo desiderio di realizzazione non si fissa su oggetti particolari, ma si rivolge all'interno della sua esistenza.
Il lavoro nel cinema più che in un altro campo, è contrario allo sviluppo creativo della donna così come lei lo vive. Nel cinema, infatti, la gerarchica composizione dei ruoli che regola il lavoro, di cui ho già parlato, si stabilizza in un equilibrio di potere tra tutti i collaboratori alla realizzazione del film.
Si crea così come si è già visto, quella rete di prevaricazioni tra tutti i settori di lavoro, tale che, a parte il regista, nessuno ha una precisa coscienza dello spazio che viene ad occupare nel film la propria collaborazione, perché ogni contributo si annulla nell'altro a favore del risultato finale del film.
Al contrario, la realizzazione professionale della donna è costantemente indirizzata verso uno sviluppo unitario delle proprie capacità creative, e il frazionamento che il proprio contributo subisce nel film, è sempre avvertito come una manipolazione inaccettabile del proprio lavoro, ad opera degli altri aspetti della realizzazione.
Si potrebbe pensare che la donna si rifugi in posizioni individualistiche, cosa assolutamente non vera, dal momento che se esiste un individuo desideroso di uscire da uno stato di privatizzazione secolare, è proprio la donna, che vi è stata costretta dalle sue funzioni nell'ambito della cellula familiare.
Quello che maggiormente mi sembra frenare le donne alla coscienza di una piena realizzazione nel cinema, è proprio la mancanza di contatti diretti con la massa. Il teatro, infatti, dalle donne che vi hanno lavorato, nei più svariati settori, è sempre portato ad esempio; chi ci lavora sa di poter comunicare con il

pubblico, direttamente, senza mediazioni, che nel caso del cinema finiscono per non rispettare mai gli intendimenti di ogni collaboratore.
Se il cinema funzionasse realmente in senso collettivistico, si potrebbe pensare che le donne non sono pronte ad accettare un'espressione nell'arte di questo tipo; ma considerando che la vera collaborazione nasce in casi del tutto sporadici e casuali, è comprensibile l'atteggiamento della donna di una non accettazione di una tale forma di attività, che pur impegnandola a fondo, non le permette di esprimere la propria personalità in modo pieno e soddisfacente.
Di questo, la conferma si può trovare in molti passi delle interviste. Luciana Corda afferma molto lucidamente l'impossibilità per le donne di esprimere la propria cultura, in opposizione al fatto negativo dell'accettazione da parte di alcune, di una cultura maschile che non appartiene loro.
La mancanza di realizzazione è vissuta generalmente in modo critico; il che è più rilevante, trattandosi di donne che hanno indubbiamente raggiunto un alto livello di autostima. Quindi quello che si lascia scorgere come assenza di piena realizzazione, va più inserito in un contesto di autocritica relativa alle proprie esigenze espressive, che in rapporto ad una affermazione di prestigio nella professione. E' difficile che le donne si adeguino a schemi di lavoro già usati; c'è un desiderio di rinnovamento continuo che impedisce loro di fissarsi sulle posizioni raggiunte; generalmente le intervistate hanno dichiarato di non aver esaurito nella propria professione le loro spinte creative. Inoltre, anche se è contemplata la possibilità del passaggio ad un'altra professione che potrebbe apparire più gratificante, come la regia, lo è in modo del tutto subordinato alla propria attività e solo con lo scopo di poter arrivare ad una piena espressione.
Questo stato d'animo è molto comune a tutti gli individui frustrati da una società che tende ad emarginarli; il desiderio di affermazione personale, di stima di sé, va di pari passo con la sfiducia avvertita dagli altri, e nega automaticamente ogni spinta carrieristica di quelle comuni ai settori di lavoro più competitivi.
Nel primo colloquio che ebbi con lei, Luciana Corda descrisse la sensazione di una sua mancata realizzazione con la frase "Alla fine della fine che cosa ho fatto?". Un'affermazione analoga la ricevetti da Marisa Crimi, e simili motivi ricorrono nella maggior parte delle interviste. Della classe femminile, nella storia non è mai rimasto niente, e il riempire questo vuoto, diventa l'esigenza incalzante per le donne. Anche se, in nessuna intervista si fa riferimento a questo problema, mi sembra probabile che l'insoddisfazione costante delle donne per la loro produzione, possa spiegarsi con la difficoltà di vedersi riflesse nella storia, e quindi facilitate nei termini di confronto e di verifica delle proprie capacità espressive. La conseguenza, è il continuo tentativo delle intervistate di inserirsi nel quadro storico e culturale della produzione artistica.
Sui motivi storici della mancata realizzazione della donna, Monica Vitti sostiene una teoria molto simile a quella di Schulamith Firestone. La Vitti, come si vedrà dall'intervista, prospetta l'ipotesi che la donna non si sia espressa direttamente nella storia, proprio perché ha rappresentato la vera fonte di ispirazione di quella storia il cui concreto svolgimento è stato attuato dall'uomo.
E' certo che, non fosse altro per la funzione di riproduzione e allevamento dei figli sostenuta dalle donne nella storia, non sarebbe stato possibile per l'uomo raggiungere le attuali posizioni.
Una società di tipo comunitario in cui, le attività specifiche della donna fossero ripartite tra i due sessi, non creerebbe le condizioni necessarie e sufficienti per l'instaurarsi di quel sistema economico che ha determinato le rapidissime spinte evolutive caratteristiche del nostro tempo.
In teoria, non dovrebbe esistere alcuna contraddizione tra maternità e realizzazione professionale, e il motivo della dicrepanza esistente oggi, è nella diversa funzione economica delle due situazioni. Il lavoro, che comporta la realizzazione, costituisce una forma di potere economico, mentre la maternità, mai valutata in termini economici, ha subìto un processo di mitizzazione che ha comportato

proprio per questo motivo il completo sradicamento dalle strutture sociali di potere.
Dalla interpretazione storica del mancato sviluppo della problematica femminile, e dallo studio dei fermenti attuali, si può prevedere che nel momento in cui la donna verrà in possesso degli strumenti necessari per raggiungere quel grado di autocoscienza che la metta in grado di intervenire nel cinema, non solo come esecutrice, ma anche come forza politica, il rifiuto al sistema sarà automatico. Quello che, a mio avviso, ancora manca alle lavoratrici per il raggiungimento di una realizzazione autonoma, è la coscienza che la loro problematica non deriva affatto da fattori di ordine soggettivo e personale, ma caso mai dalle conseguenze della generale situazione culturale della donna. Sulla personalità femminile si riflettono tuttora gli effetti del suo lungo stato di segregazione, e l'isolamento intellettuale che ne deriva, acuisce la sgradevole sensazione di una realizzazione mai pienamente acquisita.

PAOLA PITAGORA (attrice)

D. *Ti senti realizzata, nel senso di soddisfazione di te, in senso costruttivo...?*

R. No, mi sembra di fare una grossa ginnastica, non sento questa costruttività. Mi angoscia ogni volta capire che non smetto mai di imparare che bisogna star sempre con i coltelli puntati, bisogna essere sempre pignoli in questo lavoro.

D. *Perché, con i coltelli puntati?*

R. E' una cosa triste, ma è così. Perché sono poche le persone che hanno qualcosa da difendere. Voglio dire nel campo artistico, il regista e l'attore; forse l'operatore. L'operatore lotta perché gli stampano male la pellicola, l'attore lotta perché sia ben fotografato, per portare a fondo certe cose di recitazione. Quindi in quel senso è una lotta; gli altri non lottano, non gli interessa nulla insomma.

Io sono attrice, quindi a me, per esempio, non compete di curare, non so, la pubblicità del film, il manifesto. Se faccio un film buono, che esce con una pubblicità sbagliata, (succede tutti i giorni, non solo a me, succede a tanti) il film è rovinato, per un tanto così, ma è rovinato e basta; a quel punto lì io sono impotente. E ti parlo di un caso fortunato, perché a volte si sbagliano ben altre cose, no? La scelta dei personaggi, la stessa regia; è un lavoro che ingloba tanta gente, che come fai a seguirlo? Perché è un'industria costosa, non è una cosa piccola che si svolge nell'arco di un certa cifra, per cui tu puoi essere, che ti posso dire, la proprietaria o la comproprietaria, in modo da seguire comunque la cosa. No, perché c'è la preparazione, la produzione e la distribuzione.

Il film ti passa davanti, ti impressiona, e poi va via; tu non lo controlli affatto, quindi sei proprio nelle mani di Dio... Perché gli attori ogni tanto corrono a fare il teatro? Perché in teatro veramente, di quell'attimo sei pienamente responsabile; se va male quell'attimo è colpa della cattiva scelta del testo o della cattiva interpretazione. Dell'attimo cinematografico non sei responsabile, perché hai troppa gente che ti può rovinare, dall'operatore al regista, dal montatore al musicista. E se tu sei bravo, come un albero isolato in un mare di mediocrità, sei mediocre anche tu; quindi è molto più difficile.

D. *Ti sembra allora che il cinema, funzionando così a scomparti non sia giusto?*

R. Non lo so se sia giusto. Sta di fatto che io, personalmente, ho dei momenti di sofferenza, delle crisi. Non ho mai dichiarato ufficialmente: "Intendo ritirarmi a vita privata", però lo penso almeno sei volte all'anno; poi però conti-

nuo. Ma a volte, mi sembra che proprio la posizione dell'attore sia non so come dire, un po' folle.
Delle volte penso di essere un po' pazza; perché porto avanti in pubblico un personaggio, che mi hanno costruito, al quale io collaboro, che ha una sua dimensione, che va per i fatti suoi (ti parlo di rapporti con la stampa per esempio). E poi mi ritrovo che, quando giro, faccio delle cose nelle quali non credo. Magari mi accorgo dopo che la cosa che ho fatto, nel suo insieme è sbagliata; allora disconosco la paternità di quel film. Non so se è un lusso, se è un arbitrio, se è una carognata, ma se mi chiedi che cosa penso di quel film, io sono la prima a farti un discorso critico. Ma ho il diritto di farlo? Cioè, mi dico, in che misura io ho collaborato alla non riuscita di quel prodotto?

Il problema è questo: io faccio un film che poi risulta un film mediocre, e mi dico: "Che bufala"; poi mi dico: "Va bene, potevo in quel primo piano esprimermi meglio, in quella scena potevo essere più brava". Poi mi accorgo che non avrei comunque risolto il difetto di quel film, perché il film è un insieme; un insieme che non so nelle mani di chi sia: ovviamente nelle mani del regista, del montatore, nelle mani di Dio; comunque non nelle mie. Allora mi stacco...

D. *Questo ti succede quando vedi il film, o mentre lavori?*

R. Mentre lavoro no, oppure sì; ma allora succedono polemiche, ma è molto meglio se ti accorgi che sta andando male mentre lo fai, almeno lotti perché vada meglio. Cioè, non puoi inserirti nella testa del regista, non puoi dirgli: "Guarda, non fare questa cosa, non fare questa scena; anche se è una scena che ti riguarda, non puoi metterti a dire come la vorresti fare tu. Lui ha tutto il diritto di mandarti al diavolo, insomma. E tu automaticamente non lo fai; "Il film è suo — ti dici — s'arrangi...".
La figura dell'attore è di un altro tipo, è un mestiere impalpabile quello dell'attore. Puoi giudicare grosso modo se un attore è bravo o se non lo è, però non è come la fotografia o la scenografia, che devono stare su. E' una cosa un po' più strana. Nell'insieme, ecco, mi sembra a volte, una follia, perché purtroppo c'è una condizione che riguarda me, il mio modo di recitare. E la condizione è credere in quello che si fa, ma crederci! Allora, per poterci credere globalmente, con quel caos di squilibri, di confusione sociale che abbiamo, o impari a barare e te ne infischi; e a questo punto io dico sempre: "Basta", mi butto, faccio due anni di fumetti e mi ritiro in campagna; oppure è un continuo conflitto, un continuo aprire e chiudere delle finestre. Più che altro ne chiudi, perché se no, come fai a credere?

D. *Questa è la coscienza dello stato di frustazione, cioè del limite dell'attore?*

R. Se vuoi. E infatti, quand'è che vedi che gli attori sono contenti, le volte che sono a loro agio? (A me è capitato una volta, con il film di Bellocchio). Perché allora coincide tutto, coincide il personaggio con l'idea che loro hanno della vita o del cinema, o della società. Teoricamente si potrebbe fare un film solo, o perlomeno un film ogni due anni. Tu ogni due anni centri quello che vuoi dire, quello che sei, quello che ti senti, quello che è; e lo sintetizzi artisticamente, lo butti fuori e ne fai un personaggio. La cosa dovrebbe partire da te, per cui siamo ad un livello impossibile da realizzare. Ammettiamo che l'attore sia un essere autentico, e non un venditore di palline colorate. Ammettiamo che sia una pasta di creta vivente, e che quindi se c'è un colpo di vento è lui il primo a sentirlo, istintivamente, non culturalmente (perché se no ci sono altri tipi di personalità). Istintivamente lo capta — non a caso ci sono le mode; i vestiti sono come l'epoca che si vive, la lunghezza della gonna è il momento politico, è sempre così no? — ammettiamo dunque che quest'attore senta qualcosa che succede e possa tradurlo in qualche maniera. Ecco, allora quello è lo stato di grazia.
Si verifica ogni quanto? Non tutti i momenti; per lo più è un continuo adat-

tarsi a cose che vengono dall'esterno: sceneggiature magari pensate due anni prima, perché allora non si erano potute realizzare, eccetera. Cioè tutto il meccanismo.

D. *Quindi pensi che sia difficile che si crei quel clima per cui viene fuori il fatto realizzativo?*

R. L'attore che si realizza è l'autore di se stesso: quello si realizza, l'attore-autore, che riesce proprio ad inventarsi concretamente a qualunque livello. Son pochi quelli che ci riescono ad essere autori di se stessi, a scrivere loro stessi le cose, o a farle scrivere; comunque a portare avanti un discorso. Se tu sta lì ad aspettare che ti chiamino dopo che hanno montato già il film... "Pensiamo al cast": il cast è come il prezzemolo, capito?

D. *Non ti sembra che questo possa essere negativo per il discorso artistico?*

R. Certo, infatti guarda il panorama degli attori e delle attrici, non dico italiano, ma mondiale: uno squallore, non dico umano perché non si può sondare come uno è dentro; ma la questione è una sola: quello là quanto prende, quanto vale, fa cassetta, non fa cassetta... Io una volta non ragionavo così, mi faceva orrore sentir dire: "Quanto vale quell'attrice?". Adesso l'accetto, mi suona normale all'orecchio, ma penso spesso all'orrore di quelle cose che sono poi quelle che vincono. Hanno sempre vinto loro. Non dico che il film non deve far soldi; il discorso dovrebbe essere come una piramide, e la base dovrebbe essere la creatività, il fatto che succede, la sincerità. Poi, dopo dovrebbe scattare il meccanismo, e in cima alla piramide, il successo economico. Invece è il contrario, viene tutto pianificato e previsto perché il film deve incassare.

SUSO CECCHI D'AMICO (sceneggiatrice)

D. *Il fatto che il lavoro della sceneggiatrice possa svolgersi in casa, pensa che crei una serie minore di problemi?*

R. Sì, la sceneggiatrice ne ha molti di meno. Dato che si parla della donna nei secoli, la scrittrice è sempre esistita, una delle poche; perché è un lavoro che si svolge nell'ambito della casa. C'era quella che si dedicava al ricamo e quella che aveva studiato e cominciava a scrivere. Insomma il caso di una Bronte è abbastanza significativo.

D. *Questo allora dipende dal fatto che così la donna può svolgere anche il ruolo materno?*

R. Quello della scrittrice infatti, può contemplare, e contempla, le due possibilità, perché non richiede l'assenza, che è fondamentale. Adesso non parlo di oggigiorno. Oggi questo problema è abbastanza superato, almeno relativamente. Comunque un fatto del genere non sembra eccezionale, anche se in realtà poi ci sono mille difficoltà e mille problemi; il ruolo della scrittrice, come il fatto del ricamare, non ha mai pesato.

D. *Non ritiene che la mancata espressione della donna nei settori artistici sia dipesa da una serie di fattori frenanti?*

R. Può darsi che all'origine ci siano anche. Perché l'arte per molti secoli (e forse ha smesso di essere arte quando ha smesso di essere funzionale) era una necessità. Voglio dire che, a prescindere dal fatto che ritratti di certi pittori siano opere immortali e, quelli di altri no, però il punto di partenza era che la gente voleva i ritratti e non c'era la fotografia. C'era una necessità nell'arte, no? E al punto di scatto della necessità, la donna è stata tagliata fuori, questo senz'altro. E' stata tagliata fuori come, per esempio, nel campo della rappresentazione. Gli attori erano addirittura tutti uomini, all'inizio.

La donna era fuori. Quindi c'è voluto molto tempo, di pari passo con lo sviluppo sociale; quando la donna ha cominciato ad uscire di casa, è andata anche lei sui palcoscenici, però questo è stato molto più tardi, può darsi che questo abbia creato uno stato di freno iniziale.

... Io non ho trovato ostacoli per il fatto di avere una famiglia, ma, le dico, è un caso molto personale e soltanto legato alla scrittura. Il caso della regia è molto più importante, quello no, lì molto diverso perché entra in gioco proprio una necessità, non solo di presenza fuori, ma di fare l'esperienza dalla base nel modo più totale... Non so, ma c'è un fatto di carattere: per fare la regia ci vogliono delle caratteristiche di un certo tipo di comando, che sono molto, molto estranee alla donna in partenza.

D. *Molti sceneggiatori sentono l'esigenza di fare anche la regia, succede anche a lei?*

R. Sì, in un certo senso è così; infatti io sostengo sempre di essere uno sceneggiatore artigiano, non autore. Perché in definitiva, il film d'autore, uno se lo deve realizzare.

D. *Si sente per questo meno realizzata?*

R. No, perché ho sempre pensato che mi mancava quella grinta, quella possibilità per carattere. Conosco le doti che ci vogliono per fare la regia, e che mancano a molti uomini. Infatti non tutti le hanno, specialmente una certa dose di incoscienza, in senso non dispregiativo.

Forse in questo ha pesato la conformazione di donna di casa. Infatti il regista maneggia, ha la responsabilità di grossi capitali, che non sono suoi ovviamente; il produttore paga e il regista realizza. Noi assistiamo continuamente a questi casi clamorosi, di artisti che per realizzare la loro opera vanno fuori dal preventivo in modo notevole e fanno disperare quella gente che ha tirato fuori il denaro. E per far questo ci vuole la loro forza, perché spesso hanno avuto ragione a far così Ma ci vuole una grande forza e convinzione del proprio lavoro. Io non potrei mai averla; il fatto di mettere qualcuno in difficoltà per me sarebbe un freno invincibile, e quindi un limite. Avrei torto, ma questo forse viene dal fatto, come madre di famiglia, di non fare delle follie che potrebbero portare a disastri irreparabili in casa.

MONICA VITTI (attrice)

D. *Quale può essere il modo per uscire da questa situazione del cinema?*

R. Sai cosa? proprio concepire, non solo il cinema, ma proprio qualunque forma di spettacolo in Italia, concepirla diversamente, come un'esperienza artistica. In Inghilterra, per esempio, chi ha voglia di fare un certo testo nel cinema, lo fa; e questo può andare bene o male, non importa, capisci? Uno ha preso chi ti pare, non so, un elisabettiano, e ne ha fatto un film, chiunque esso sia, ne ha fatto una sua esperienza, e il pubblico, e i produttori, e il mondo del cinema, non lo vedono come un tentativo fallito, dunque persona da evitare.

Perché qui c'è questo fatto: "Ah, gli è andata male quella cosa. Basta, finito, chiuso quello, negativo: bisogna cacciarlo". Invece lì, uno ha fatto la sua esperienza, se è andata male non importa. E' stata comunque un'esperienza positiva per lui; ha coinvolto poche persone, ha messo in mezzo pochi soldi (quelli forse li ha già ripresi) e va bene lo stesso. Qui invece no: bisogna indovinarci sempre, portare a casa molto di più di quanto si è speso, perché tutti ci debbono guadagnare.

... La donna ha quasi sempre avuto la funzione di suggeritore, cioè, io vorrei sapere, quando era vicino ad un artista, se quest'uomo, questo scultore o

questo pittore avrebbe fatto le stesse cose senza di lei; ma non lei come presenza (perché in tal caso sarebbe stata la stessa cosa per un albero o un paesaggio); ma proprio per quelle parole e quelle azioni che ogni giorno lo portavano ad una denominazione. Lui, l'uomo, ha avuto il vantaggio di essere uno spettatore, capisci? Il compito della donna era questo: lei doveva fare delle cose, lui la guardava e realizzava; era questo un po' il rapporto. Infatti ancora oggi, quando un uomo intelligente è accanto ad una donna intelligente, che gli piace e che stima, quale è il rapporto migliore? Che lui la sta a guardare e l'ascolta. Poi lui conduce, mentre lei si è limitata; il suo compito è stato quello di suggerire a lui, con la sua situazione, i suoi pensieri, le sue parole, le sue rivolte; con la sua fantasia (perché cosa c'è di più fantastico in senso lato di una donna?).
Allora tutto questo serve all'uomo, l'uomo nel senso più grande, che è stato a guardare questo spettacolo, questo teatro; ha tratto delle conclusioni, conclusioni che lei non può trarre, anche perché quando ha finito di fare lo spettacolo deve andare ad occuparsi di altre cose, ha dei bambini da tirare su, ha tante altre cose da fare.

MARISA CRIMI (costumista)

D. *Lei che si esprime anche nella pittura, vede in contraddizione il cinema, che è un mezzo collettivo, con i fini dell'arte?*

R. No, io trovo questo: che praticamente, facendo i costumi non mi sento autrice del film. Sento solo di aver collaborato insieme ad altri ad un certo lavoro, mentre, se faccio un quadro, sono l'autrice di quel quadro.

D. *Ma questo dipende forse dal fatto che non esiste una vera forma di collaborazione con il regista?*

R. No, dipende da come è organizzato il lavoro. Innanzitutto il regista ha una sceneggiatura, un soggetto, che praticamente non sono completamente suoi, anche se ci ha lavorato anche lui. A volte ci si rivolge anche ad autori, a libri importanti, perché evidentemente in quel momento quell'autore ha una certa suggestione sul regista, in quanto coincide con la sua realtà di quel momento.
Già questo è un suggerimento che viene dal di fuori, cioè diviene una scelta del regista piuttosto che una cosa che venga da lui direttamente. Ci sono poi alcuni che vengono chiamati a dirigere un certo film, ma la sceneggiatura non la conoscono per niente, e magari tante cose non coincidono affatto con il loro mondo.

D. *A lei non piace il costume?*

R. Sì mi piace, non è che non mi piaccia; solo che ne sento i limiti e quindi non mi ci dedico completamente.

D. *Le interesserebbe di più un altro settore del cinema?*

R. No, per esempio, credo di essere una delle pochissime persone, da quello che sento a destra e a sinistra, a cui non passerebbe proprio per il cervello di fare il regista. Non mi interessa affatto. Innanzitutto è una questione di temperamento; adesso c'è l'abitudine, per quanto riguarda il prodotto, di non considerarlo più un fatto individuale come si faceva prima. Adesso si può benissimo fare dell'arte così, in gruppo, perché no? Quindi quello di pensare alla pittura, come dico io, come un fatto personale, già è un po' un atteggiamento più tradizionale, mentre adesso già esistono delle correnti in cui lavorano più persone insieme.
Io la vedo come una cosa che a me personalmente non interessa, non dico che il prodotto non funzioni. L'individuo oggi è sempre più inserito, non è

mai se stesso con il suo temperamento. Ora questo fatto c'è sempre stato nella storia però adesso hanno proprio il bisogno di essere inseriti nella società in maniera attiva, non semplicemente come bagaglio culturale come qualcosa che sta dietro le spalle. Io normalmente non ho questa necessità; ho bisogno di dividere le cose; se dipingo, dipingo per conto mio, per stare da sola, per risolvere un certo problema; se lavoro nel cinema, io tendo a collaborare al lavoro di altre persone.

D. *Lei vede nella pittura un mezzo per realizzarsi?*

R. C'è un tentativo perlomeno, certo. Io credo che nella vita, sia tutta una questione di limiti che ci si pongono. Io dipingo perché mi piace, quando mi va. Se si ricorda, l'altra volta le feci delle osservazioni a proposito di non so che cosa, dicendo: "Premetto che non posso essere obiettiva, perché in questo momento sono in crisi con la pittura". E' passato del tempo, è successo evidentemente qualcosa dentro di me, ed ora sto dipingendo un'altra volta; perché evidentemente è comunque una mia necessità.

Le cose valide, per me, sono quelle che uno fa prima di tutto perché ci crede, secondo perché sente il bisogno di farle, e terzo perché attraverso queste non tende per forza a qualcosa, ma si realizza e basta, senza la programmazione. A me poco interessa francamente dove i miei quadri vanno a finire; passeranno alla storia? non mi interessa, per me non è un problema questo. Per me una fatica è valida in relazione al fatto che mi va di farla, e se la faccio, cerco di farla seriamente: se faccio un quadro, cerco di farlo bene, so benissimo quale è venuto meglio e quale peggio; so già che non mi posso fermare lì e che ho sempre delle idee differenti per continuare un certo mio discorso. Quanto sia valido questo mio discorso, a chi andrà, chi sarà spettatore o lettore, nel caso mi venga in mente di scrivere, mi interessa relativamente, e ritengo che questo succeda un po' a tutti, a meno che non intervengano forme di ambizione. Io ho una quantità di amiche che hanno il dramma, proprio perché dipingono o disegnano, di non essersi realizzate. Evidentemente hanno fatto una questione di scelte tentando, come tutti si tenta, di realizzarsi in un'altra direzione.

La mancanza di realizzazione, di risoluzione di sé, nella donna è molto più violenta, diventa veramente un processo di castrazione, mentre un uomo, tutto sommato, ce l'ha molto di meno.

D. *Lei trova che svolgere un'attività creativa sia in contrasto con l'avere dei legami, una famiglia, una maternità?*

R. Io trovo semplicemente questo: che normalmente ognuno trova, uomo o donna che sia, la sua strada. Può darsi che, piuttosto, la donna che tende tanto alla sua assoluta indipendenza nei confronti dell'uomo, tutto quello che tenti di fare sia di mettersi in contraddizione con lui, a fare il braccio di ferro con l'uomo; il che vuol dire che c'è una mancanza di autenticità nella propria esigenza. A me non interessa affatto il pensare: "Se questo lo può fare un uomo, lo voglio fare anche io". Se lo voglio fare è solo perché ho quest'esigenza. I modi di realizzarsi sono tanti, ognuno deve trovare il suo, e quando si sente soddisfatto, allora vuol dire che l'ha trovato...

... Quante volte pensa lei, per esempio durante la lavorazione di un film che dura tre mesi, quante volte crede che io debba far lavorare il cervello? All'inizio, quando ho cominciato a disegnare, o quando si comincia a realizzare qualcosa in sartoria, ma poi, ci vuole il tempo per parlare con l'attrice e convincerla a mettersi quelle certe calze invece di quelle altre, parlare con il regista, le ore di attesa, stare a guardare una persona che si trucca, la gente che si veste, badare che si siano messe le armi giuste... dico, tutto questo, in che cosa mi impegna il cervello? Impegna un certo tipo di lavoro che debbo risolvere in una certa maniera. Non è che finito questo io mi senta di aver acquistato chissà quale esperienza straordinaria. L'esperienza,

se mai, viene dal contatto con tanta gente differente; per esempio, nell'ultimo film che ho fatto, mi è capitato di conoscere dei detenuti, nella mia vita non mi sarebbe mai capitato se non avessi fatto il cinema. Mi è capitato di alzarmi a volte alle tre, alle quattro della mattina e di vedere delle albe straordinarie in posti straordinari. Quindi c'è il fatto di questo rapporto, perché la gente, quando sente parlare di cinema, si apre molto.

Però, dico, a me personalmente, non so quanto mi possa impegnare il fare un vestito ad un attrice; adesso non parlo del caso del film di Visconti, dove certo Pierino Tosi ha dato un notevole apporto. Ma quelli sono casi che si contano sulla punta delle dita non solo come personalità, voglio dire che di Pierino Tosi ce n'è uno solo, tanto per cominciare, ma anche lui nella sua vita, ne conterà, di questi film, sette, otto, dieci importanti. Ma tutti gli altri cosa fanno? Per esempio, dieci western di seguito; pensare, quando mi volto indietro, di aver risolto la mia esistenza completamente nello scegliere certi cappelli da cow-boy, avendo messo certi pantalonacci ed essendomi preoccupata che si sono strappati e si debbono rifare? Pensa che così voltandomi indietro possa dire che veramente ho trovato la soluzione di certi miei problemi? Sì, il problema di fare un lavoro che mi interessa; come le dicevo è una questione di limiti... Il mio è un lavoro abbastanza interessante però, se parliamo di arte, io personalmente, avendo fatto qualche film interessante, e molti film niente affatto interessanti, tutto sommato non è che possa sentire di aver risolto chissà quale problema. Né voglio risolverne chissà quali, ma dico che allora non vale la pena di pensare al cinema dalla mattina alla sera.

ISA BARTALINI (aiuto regista)

D. *Lei si è indirizzata specificamente al cinema piuttosto che ad un altro settore, oppure le è capitato per una circostanza?*

R. Io sono laureata in matematica, a un certo punto ho avuto la possibilità di avere contatti con il cinema, di entrare in questo lavoro che mi sembrava interessante e molto più stimolante dell'insegnamento della matematica. Però non avevo, non ho mai avuto il bisogno impellente di fare il cinema, quindi non sono un caso tipico; sono sempre rimasta un po' al di fuori, estranea: ci ho lavorato tanti anni, ma non sono mai stata completamente partecipe, quindi posso parlare delle cose che ho visto proprio perché le ho vissute con un certo distacco... C'era un mio amico che diceva di non capire cosa ci facessi io nel cinema, diceva che ero un po' come quegli anatroccoli che non si bagnano mai, escono dall'acqua, si scuotono le penne e sono fuori della mischia...

D. *Non ha mai voluto fare un film suo?*

R. No, non pensavo mai di essere all'altezza, cioè non sono mai stata abbastanza ambiziosa per poterlo fare. Sapendo questo mio limite, non ci ho nemmeno aspirato.

D. *Potenzialmente le sarebbe piaciuto?*

R. Vede, io sono sempre stata molto autocritica, quindi riconoscevo di avere delle limitazioni. Per fare il regista bisogna avere molte doti che io so di non avere, bisogna essere molto energici, saper tenere in pugno una troupe, avere una ricchezza di fantasia; la mia aspirazione è stata di fare la montatrice. Quella è una cosa meno complessa, perché il montatore deve avere uno spirito creativo, ma più limitato, cioè gli viene dato del materiale e lui deve da quello tirare fuori il prodotto finito.

IAIA FIASTRI (sceneggiatrice)

D. *Lei non passerebbe alla regia?*

R. No, prima di tutto a me stona il bastone del comando. E poi vede, io che faccio la sceneggiatrice da alcuni anni (ormai sono dieci anni che lavoro) non passerei alla regìa un po' per lo stesso motivo per il quale non mi metterei a fare la ballerina classica, proprio perché non lo so fare. Ammesso che io sappia scrivere, scrivere è una cosa completamente diversa dal dirigere un film. Può anche darsi che tra cinque o dieci anni mi venga voglia di fare il regista, ma non per passare alla regìa cambiando completamente mestiere, conservando tutte e due le professioni, ma come nettamente separate. Oggi no, perché ancora mi interessa scrivere, per il mio temperamento; per il fatto anche di essere donna, che non va trascurato una volta tanto. Perché fare il regista è come fare il generale in un campo di battaglia, con uno stuolo di persone da pilotare; ora io, non solo non sono all'altezza, ma non sono nemmeno nello stato d'animo per sottopormi a degli studi particolari per arrivare a fare questo mestiere che ammiro, mi interessa, ma non personalmente.

LUCIANA CORDA (sceneggiatrice)

D. *Vorrei la sua opinione circa la possibilità di passare alla regia.*

R. Eh sì, effettivamente ad un certo punto, si sente che noi donne, nell'ambito della realizzazione, abbiamo una natura diversa; non è tanto una questione di incapacità: io penso che una donna sia capacissima di dirigere un film esattamente come un uomo. Ma in una società mascolina come questa, intanto comincia ad avere meno prestigio, anche se porta pure lei i pantaloni, per il fatto di essere donna. Proprio per il fatto di essere una donna che non usa le parolacce (non si sa perché poi), oppure non è capace, anche fisicamente, di acchiappare uno e dargli un pugno; questo viene sentito; e siccome gli uomini sono vigliacchi, magari di fronte al trombone che è uomo, che magari grida con il cappello in testa: "Tutti fermi, zitti", allora magari tutti si zittiscono, perché lui è uno che può eventualmente tirare un pugno. La donna, proprio per questa sua fragilità fisica, è più facile che non sia obbedita...

... C'è anche questo da dire: che non è che la donna sia del tutto uguale all'uomo, per me ha una natura diversa. Non è affatto vero che ci sia una superiorità degli uomini sulle donne, c'è soltanto una differenziazione, sono esseri diversi. Ma la donna, anche questo c'è da dire, quando assume delle posizioni di potere, in generale lo fa imitando gli uomini; cioè non apporta un elemento suo originario e nuovo. In un certo senso ci sono delle donne, donne capitano d'industria, non so, quante ce n'è: la Crawford che ha la Pepsi Cola, che sono ottimi uomini d'affari. Non è però che loro abbiano portato un elemento originale in quanto donne, capisce? La donna non cerca di svilupparsi, attraverso l'educazione culturale, attraverso le vicende della vita, di svilupparsi come donna, in modo da portare un elemento nuovo in questa società maschile, perché quelle donne che magari fanno la regìa, fanno dei film che potrebbero fare benissimo degli uomini. La cosa difficilissima è arrivare là e portare, sia nella politica, sia nella vita normale, sia nell'arte, sia nella cultura, quello che noi abbiamo, tutto il bagaglio che è la femminilità, ecco. E' difficilissimo in questa nostra società, non so quello che succede all'estero, ma qui è difficilissimo che una donna possa affermarsi in quanto donna; gli uomini cercano di portarla dalla loro parte. Di-

cono "sì va bene, questa è come noi, anche se ha un altro sesso, è una cosa marginale, perché è una come noi". Capisce?

GABRIELLA GENTA (doppiatrice)

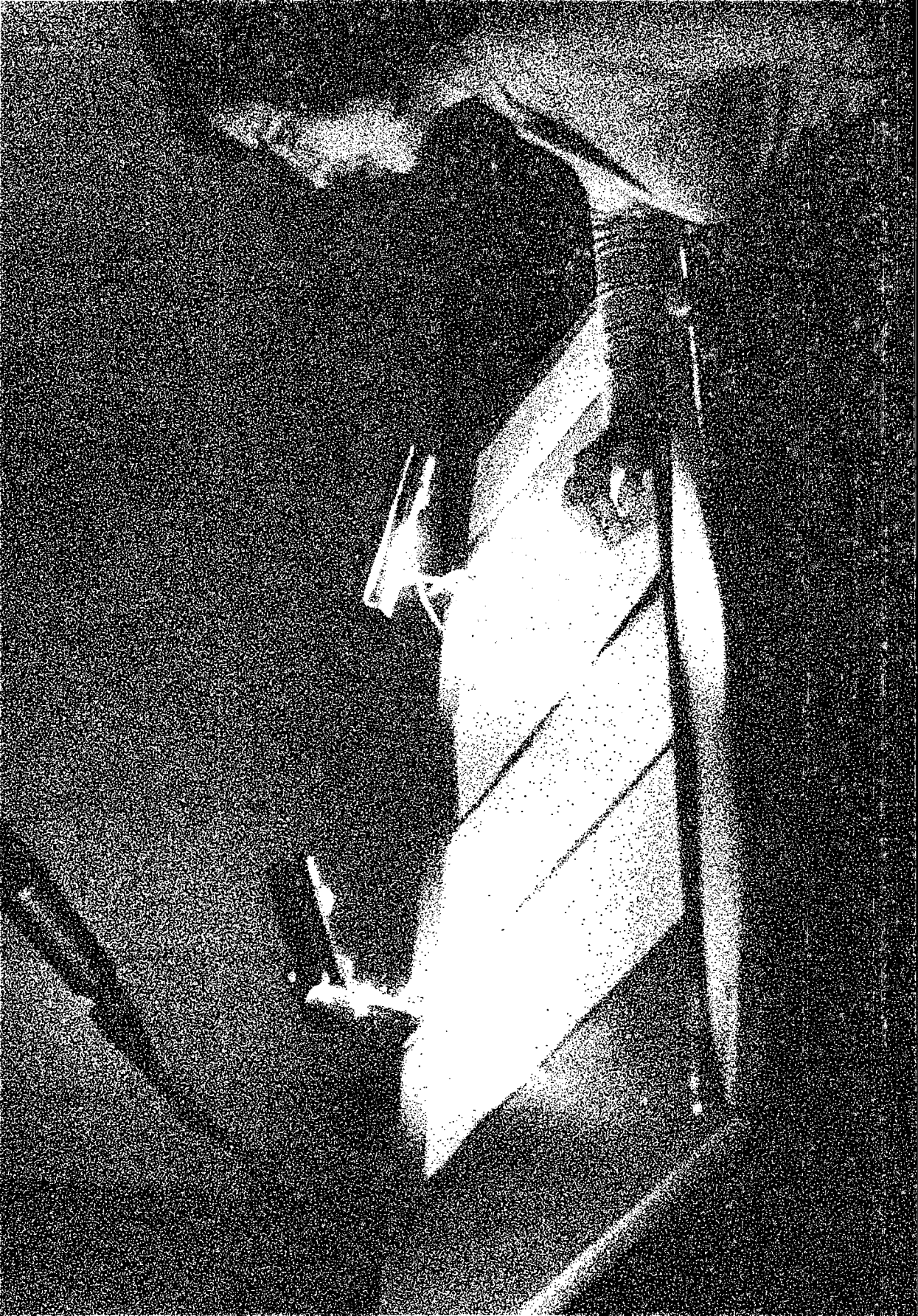
D. *Lei dà più valore alla famiglia rispetto al lavoro?*

R. Sì, cioè, sono due cose di cui non farei a meno, né dell'una, né dell'altra, questo è sicuro. Il lavoro mi fa sentire più viva; se avessi dovuto scegliere completamente fra l'uno e l'altro, non so come avrei fatto. Ma, avendo potuto in un certo modo sistemare le cose in maniera da avere l'uno e l'altro, trovo che questa sia stata la soluzione migliore. Credo che se avessi dovuto scegliere, avrei scelto la famiglia, perché quando si parla di fare una rinuncia, la rinuncia quasi sempre viene dalla parte della donna. Però è una rinuncia relativa questa, io trovo; in fondo è una rinuncia che è una scelta, anche, mi sembra.

D. *Per la donna che vuole inserirsi nei settori artistici, la famiglia, costituisce un freno?*

R. Ah sì, indubbiamente, la famiglia è comunque un freno per tutti per come è congegnata oggi. Non si possono fare le due cose bene contemporaneamente, questo è chiaro.

D. *La cosa che mi importa è di stabilire come è vissuto questo conflitto dalla donna; per esempio, la maternità è vissuta come un fatto positivo o negativo?*

R. No, per quanto mi riguarda, non lo reputo assolutamente un fatto negativo, al contrario. Se anche lo è praticamente nei confronti del lavoro (nel caso mio ho smesso di andare in giro per il mondo a recitare), però ne viene un tale arricchimento interiore, che quel poco che una fa, lo fa meglio, secondo me. Si è più ricche, si ha un'esperienza maggiore, maggiori possibilità (parlo del nostro mestiere) di capire le cose; e quindi in un certo modo di interpretare i personaggi, di capire il mondo, di capire gli altri. E' estremamente importante il fatto della maternità.

IL PERSONAGGIO FEMMINILE

La donna nell'arte
Come si costruisce e come si interpreta

La donna nell'arte

Credo che non ci siano dubbi sulla funzione che ha sempre svolto nell'arte, il personaggio femminile. Se nella storia, come nella vita sociale e nella politica, la donna è quasi sempre stata assente, la logica conseguenza era che non potesse esistere da protagonista nella rappresentazione che l'uomo dava con l'arte, della sua cultura e della sua storia. Prendiamo ad esempio, i miti dei popoli primitivi, che possono essere considerati una forma artistica, in quanto rappresentazione, analisi e ricostruzione personale della realtà. Il mito, senza dubbio, svolge una funzione ben precisa; cito la definizione di Brelich: "Il mito rende accettabile ciò che è necessario accettare... e assicura stabilità alle funzioni; provvede, inoltre, a modelli di comportamento" [1].

Se considerata in senso antropologico, la funzione dell'arte non è molto dissimile da quella del mito; sia nei periodi storici più reazionari, in cui rappresentazione era sinonimo di conservazione dell'ideologia sociale; sia nei periodi di crisi, in cui l'arte rappresentava la disintegrazione di vecchi schemi, suggerendo o no alternative, in ogni caso ci si riferisce ad un rapporto armonico o disarmonico, degli individui con le strutture sociali. Nei miti dei popoli primitivi, l'esigenza di dare una struttura e una logica alla cultura che deve sopravvivere, riflette, ovviamente, l'ideologia sociale; ed è quindi possibile con una certa facilità, individuare a grandi linee il ruolo della donna all'interno delle diverse culture. Nella maggior parte dei casi, la donna mitica è presente agendo nel mito, in modo decisivo ai fini della creazione di uno stato di fatto. Contrariamente però, a quanto sarebbe logico pensare, la donna non ha nessuna funzione creativa; diviene simbolo (positivo o negativo) di una realtà e un'epoca precedente a quella che il popolo vive, e stabilisce, generalmente in modo involontario, le regole che condizionano la vita attuale della società.

Il solo fatto che sia quasi sempre la donna ad avere questa funzione nel mito, a mio avviso, può suggerire un'interpretazione: nel momento in cui sono i valori comportamenti maschili, quelli ad essere più aderenti alla cultura vissuta da un popolo, il ruolo femminile si presta facilmente ad essere stereotipato, e quindi ad assurgere a valore simbolico.

C'è quindi un'interpretazione maschile del ruolo femminile, e la conseguenza è che il personaggio femminile ha nella maggior parte dei casi, una funzione di conservazione dei valori. E' quello, grosso modo, che avviene per le minoranze etniche e per i gruppi minoritari. Si possono fare rapidi esempi. I miti di fondazione dei Murnghin sono sempre incentrati attorno a personaggi femminili; in uno dei miti, protagoniste sono due sorelle, una delle quali commette incesto con un uomo di un diverso clan.

Dopo aver dato alla luce il bambino nato dalla relazione incestuosa, la donna contamina uno stagno totemico con del sangue mestruo; questo provoca, tramite la figura di un mitico pitone, un diluvio universale che sconvolgerà la terra. Una volta cessate le acque, le due sorelle vengono vomitate dal serpente che le aveva inghiottite, in forma di pietre. La funzione delle donne è esplicata nel momento in cui, apparse in sogno agli uomini del loro clan, ordinano la celebrazione di alcuni riti. In conclusione: le donne hanno provocato il sovvertimento di un ordine; il loro comportamento è stato involontario ma soprattutto ha infranto due tabù, l'incesto e la contaminazione dello stagno. Il senso che scaturisce dal mito è di fondamentale importanza per l'interpretazione del personaggio femminile nell'arte; la donna che infrange il tabù (e anche il ruolo) provoca sovvertimenti spesso negativi per la società; può verificarsi il caso in cui il comportamento della donna nel mito, si risolva in senso positivo. E' il caso del mito di un altro popolo che racconta di una donna che essendosi segregata, così

[1] Angelo Brelich, *Introduzione alla storia delle religioni*, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

come vuole la tradizione, nella casa delle mestruanti insieme al fratello minore, rimase immune insieme al giovane, dall'alluvione che distrusse l'umanità. La coppia, unica superstite può, generando, dare inizio ad una nuova umanità. La logica è la stessa del mito precedente, anche se il risultato di quest'ultimo è senza dubbio positivo: se è stato possibile ricostruire l'umanità, è perché la donna non ha infranto il tabù (leggere sempre come ruolo). I miti dei popoli primitivi analoghi a quelli citati, sono infiniti; e l'interpretazione che si è data, acquista maggiore validità, soprattutto nel momento in cui il mito e la funzione del personaggio femminile, vengono messi in rapporto alla cultura del popolo, alle sue leggi economiche, alla sua ideologia sociale e alla sua struttura gerarchica.

Sui miti dei popoli superiori non è il caso di soffermarsi, data la brevità di questa indagine; è significativo però osservare il lento passaggio, soprattutto nelle religioni politeistiche, di alcuni valori sociali da personaggi femminili a personaggi maschili; il prendere forma originale della figura dell'eroe, il significativo ordine gerarchico, in cui vengono a collocarsi gli dei nel pantheon.

Dal punto di vista di questa indagine, interessante e significativo è uno sguardo critico all'arte greca. L'interesse non nasce solo dalla consapevolezza che un rapido studio sul personaggio femminile non può non tener conto di un momento così ricco e attraente come è stato quello dell'arte greca; direi che sulla base di quanto è stato detto per i miti dei popoli primitivi, acquista un particolare interesse l'arte greca, proprio perché espressa da un popolo che ha allontanato con molta violenza la donna dalla vita sociale. Un punto cardinale della verifica del personaggio femminile, come conservatore di valori sociali, è nel rapporto personaggio-racconto. Una caratteristica del personaggio femminile, infatti, è quella di agire secondo schemi che, siano essi attinenti alla logica del racconto, o impliciti nella cultura degli autori, in ogni caso si raccolgono nella donna personaggio e si svolgono attraverso il suo comportamento in un rapporto di causa-effetto. Vale a dire che difficilmente personaggi femminili adottano un comportamento in base ad una loro originale personalità; in parte per il valore simbolico o rappresentativo che viene loro assegnato; e poi perché manca, da parte degli autori l'esigenza e la volontà di uno studio e un'analisi della struttura caratteriale e comportamentale femminile, in quanto estranea, come si diceva prima, ad una vita culturale incentrata su valori maschili. Nelle manifestazioni artistiche greche, come per altre appartenenti ad antiche società spiccatamente civilizzate, il particolare cui ho appena accennato, è più evidente che nell'arte moderna; infatti la letteratura, come il teatro greco nascono e si riallacciano a valori religiosi, che coincidono con l'impossibilità dell'uomo di modificare il volere divino.

La donna greca non era lontana dall'arte solo nei suoi momenti creativi, ma anche in quelli realizzativi; non c'era infatti partecipazione femminile alla recitazione (si ricordino i privilegi di cui godeva l'attore greco in netto contrasto con l'immobilismo della donna); la donna, inoltre, non partecipava, se non in rarissimi casi alle rappresentazioni, nonostante lo stato si assumesse l'onere finanziario della partecipazione degli strati più poveri della popolazione allo spettacolo. Da questo stato di cose, era ovvio che i personaggi femminili del teatro greco, non potessero che rappresentare i valori standard della società. Alla luce di questa e delle precedenti argomentazioni, si può riflettere su alcuni dei più interessanti personaggi greci. L'esempio di Elettra è tra i più significanti al proposito. Nonostante le modifiche portate da Euripide e da Eschilo, rispetto all'originale stesura di Sofocle, modifiche che traggono spunto dalla originalità dei tre autori, i personaggi rispecchiano una dinamica simile in tutte e tre le versioni dell'*Elettra*. Elettra è il perno della tragedia, e il suo significato, al di fuori di quella dinamica di amore-odio erroneamente interpretabile come caratteristica umana, è sempre trascendente.

La volontà e l'ansia di punizione di Elettra nei confronti di sua madre e del suo amante, assurge senza dubbio a valore simbolico; e il significato ripetitivo e atem-

porale della personalità della figlia di Agamennone, trova la sua espressione proprio nel rapporto di equilibrio che la lega al personaggio di Oreste. Non bisogna dimenticare che tutta la forza della tragedia è convogliata nell'ultima parte, in cui le molle di coscienza del giovane, rimaste scoperte, si liberano scattando in senso contrario alla logica della tragedia. Il movimento centripeto degli avvenimenti che avvolge la figura di Elettra nella prima parte della tragedia, diviene un andamento centrifugo, che svuotando e scolorando la donna di tutti gli elementi passionali che l'avevano rappresentata, concorre a sbloccare il personaggio di Oreste, che sottratto ai rigidi rapporti che lo avevano legato agli altri personaggi, si libera esprimendo una sua totale originalità.

Che sia costretto all'eterno rimorso, come nella versione del primo autore; o che si affidi al tribunale da cui verrà graziato o prosciolto da ogni accusa, secondo le versioni degli altri due autori, il personaggio di Oreste ha innegabilmente un valore quasi rivoluzionario rispetto alla statica compostezza della sorella, il cui significato trascendente è espresso nel fatto che la trasgressione di Clitennestra alla fedeltà del marito, è punita dalla stessa figlia, che uccidendo insieme la madre e la sua colpa, incarna e adopera gli strumenti repressivi, usati dalla società contro la donna.

Analogamente a quanto si è detto a proposito dell'aderenza o non della donna al ruolo, nei miti dei popoli primitivi, possiamo trovare rispondenza nella tragedia greca, in personaggi di *opposizione* al ruolo standard sociale della donna. Si pensi al personaggio di Antigone, e alla versione cinematografica de *I Cannibali* di Liliana Cavani.

Nella tragedia originale, Antigone rifiuta l'ordine ricevuto di non dare sepoltura al cadavere del fratello, reo di aver tradito la patria. Nonostante il suo gesto sia legato ad un significato di amore-devozione per il fratello, Antigone è uccisa, e la sua morte ha il doppio significato di disubbidienza punita e di distruzione del seme di rivolta.

Il pianto che accompagna il passaggio di Antigone dalla vita alla morte, non ha più allora, quel significato di rappresentazione della contraddizione umana che si è detto; ma più credibilmente di monito moralistico all'originale presa di posizione della donna in favore di un atteggiamento che il suo ruolo le nega. Analogo risultato ha il personaggio di Antigone nel film di Liliana Cavani, in cui la logica del ruolo, diviene la logica del sistema, che uccide e stermina il sovversivo.

Non serve accennare ad altri esempi dal momento che, accettando un'interpretazione socio-antropologica dei contenuti espressivi dell'arte, è difficile immaginare che, al di fuori dell'originalità dei singoli autori, si possano stabilire negli stessi momenti storici e culturali, risultati opposti. Man mano che l'arte, in ogni sua manifestazione, si va allontanando e acquistando una maggiore autonomia rispetto alle radici religiose intorno a cui si era formata, i personaggi femminili vanno perdendo alcuni significati trascendenti, per assumere tinte più calde. In ogni caso però il personaggio conserva una caratteristica di universalità e nello stesso tempo di schematicità; in parte la continua lontananza della donna dalle funzioni più impegnative della società, impedivano agli autori di forgiare personaggi femminili che, conservando un'aderenza alla realtà, svolgessero una funzione davvero importante nell'arco della storia; in parte la cultura che si era andata sempre più cristallizzando intorno a valori esclusivamente maschili, sulla scia dell'eredità antica, aveva risolto in senso storico, l'equilibrio con l'altro sesso, assumendolo ad elemento speculare di sé (o dell'immagine che aveva di sé) e collocandolo come trait-d'union, tra sé e la sua sfera immaginativa. Era chiaro poi, che nel personaggio femminile venissero convogliate tutte le tensioni conflittuali e le cariche emotive che per l'individuo maschile restavano irrisolte. Così succede che gli stilnovisti decantarono l'immagine divina della donna che qualche tempo dopo i tribunali ecclesiastici bruciarono sul rogo come strega.

I personaggi che richiederebbero uno studio approfondito sono molti; in modo particolare, ce ne sono alcuni che richiedono una maggiore attenzione. Nora di

Casa di Bambola è uno di questi. Di questo personaggio di Ibsen, si è parlato come della rappresentazione della presa di coscienza della donna di fronte alla sua oppressione. Io direi, invece, che Nora è sì, la moglie bambina che rifiuta il paternalistico ed egoistico affetto del marito, ma è anche e soprattutto una donna borghese; lo *specchio* cioè, di quel conformismo ipocrita borghese che Ibsen combattè in tutta la sua vita. Tutto il conflitto di Nora, nasce dall'esigenza di salvaguardare l'interesse borghese del "buon nome", dietro il quale poi, possono accadere le cose più turpi. La moglie-bambina, rifiutando il marito rifiuta tutto questo, ma non aggiunge niente o quasi alla causa femminile. L'aspetto più positivo, caso mai, è rappresentato dal personaggio dell'amica di Nora, l'anti-borghese, la cui funzione però, avvicinando l'uomo che causa il dramma di Nora, ovvero il ricattatore, è quella di svelare allo spettatore il dramma dell'uomo emarginato e sfruttato dal sistema borghese. In ogni caso i due personaggi, quello di Nora e della sua amica, anche se antitetici rispetto al discorso centrale del dramma, ne rappresentano solo la conseguenza incarnata. Un'aspetto molto particolare e interessante di *Casa di Bambola* è nella sua conclusione, e cioè nella decisione di Nora, di tenere i figli lontani da sé. Qualcosa si riavvicina al dramma di Medea e altre opere incentrate sul problema della maternità. Nei due casi appena citati, la decisione di allontanare i figli da sé, o uccidendoli, come nel caso di Medea, o abbandonandoli come Nora, è in relazione ad una presa di posizione delle donne di fronte alla non accettazione della realtà. Partendo dall'analisi economica della famiglia e interpretando i figli di una struttura familiare tradizionale come la rappresentazione del potere economico maschile, arriviamo a concludere, riferendoci ai due drammi, che *la presa di posizione attiva della donna, è associata dalla cultura maschile, allo spezzarsi dell'equilibrio economico legato alla struttura sociale patriarcale.*

Quindi, nella maggior parte dei casi, tutto quello che esce al di fuori della logica comportamentale del ruolo materno, è vissuto come antitetico ad un sano rapporto della madre con il figlio.

Esistono esempi di personaggi femminili del tutto nuovi, acuti. Pensiamo a quelli di Pavese narratore. I romanzi di Pavese sono così schiettamente autobiografici, che il personaggio principale, anche se espresso in terza persona, è chiaroscurato, corposo, e la sua fisicità contrasta con le impalpabili figure che gli si muovono intorno. Pavese è così attento a sentire anche il respiro della sua esistenza, che personaggi e ambiente si fondono davanti al protagonista, tanto da avere, sia i primi sia il secondo, la stessa funzione di suggeritori di sensazioni e atmosfere. In questo senso i personaggi femminili riescono ad esprimersi come gli altri, sotto la crosta della loro tipizzazione, e la loro autonomia consiste nell'indirizzare, anziché subire, la percettività sensoriale del narratore. In un certo senso, i personaggi femminili sono così nitidi nelle emozioni che rimandano allo scrittore, da guidarne il lavoro. Pavese raccoglie, rielabora, interpreta, ma senza arrivare a dimenticare i riflessi che la realtà che si muove con lui gli proietta. Questo modo di vivere lega Pavese alle cose che ha intorno, tanto che i suoi diventano anti-personaggi per come sono poco ripuliti e lucidati, ma nello stesso tempo il rispetto della vita che gli è comunicata dagli altri è tale che Pavese non li schiaccia sotto il peso di un personalismo troppo invadente e ingombrante. Ne *Il mestiere di vivere* si legge in data 22 marzo 1947: "... Il personaggio è concezione teatrale, non specificamente narrativa. Il raccontare non richiede necessariamente i personaggi" e più avanti: "L'800 aspirava al teatro e non ce la fece. Creò invece un grande romanzo, ch'era teatro, cioè personaggi", e ancora: "La scoperta sta nel senso del ritmo, nel senso della realtà mossa, di Erodoto... Siamo contemporaneamente più simbolizzanti e più intellettualistici... Non siamo più puri contemplatori, ci muoviamo nel nostro mondo più riccamente". La sensazione che Pavese ha del personaggio teatrale, del resto vicino a quello cinematografico, è di una mancanza di resistenza al cliché, di un condizionamento del testo alla coerenza del personaggio.

Nel cinema il rapporto personaggio femminile-ruolo, ha assunto una sua fisiono-

mia particolare. Da un lato il personaggio diviene oggetto di consumo e il cinema di cassetta lo utilizza in un numero di ruoli fissi ancora più ristretto; dall'altro, anche il cinema migliore, accentua la mancanza di interpretazione psicologica del personaggio femminile. Infatti, la letteratura, per sua stessa costituzione, apriva uno spiraglio alla costruzione psicologica; perché abbia corpo, il personaggio femminile letterario deve, anche se in modo standardizzato, essere interiorizzato, esprimersi attraverso il pensiero. Nel cinema, con molta facilità, il personaggio femminile può trovare una sua caratterizzazione solo fisica, vocale, gestuale, quello che basta ad inquadrarlo nel ruolo.

Così nascono e si solidificano i preconcetti sull'attrice, che in base alle sue caratteristiche fisiche più spiccate, può rientrare solo in alcuni personaggi e non in altri. Le eccezioni sono rare, e riguardano solo particolari attrici o registi; nella regola, i connotati fisici dell'attrice, sono sufficienti a garantire la centratezza del personaggio rappresentato.

Non mi sembra che ci sia una tendenza ad uscire da questa situazione; man mano che il cinema si va allontanando dalle altre arti, per trovare nelle pure immagini il suo racconto, il personaggio va prendendo colore (mi riferisco ai film d'autore naturalmente) e divenendo sempre più interpretativo della personalità del film; per il personaggio femminile resta un ruolo secondario Se osserviamo anche registi e autori che si sono interessati a lungo di personaggi femminili, ci accorgiamo che, anche se più sottile, esiste la stessa tendenza.

Così Bergman, molto innamorato dei suoi personaggi femminili, in realtà non si cura poi di fissarli originalmente attraverso un'analisi della psicologia femminile. La donna di Bergman è nevrotica, sempre vittima di problemi esistenziali, in lotta con le crisi che la sommergono; in breve è la cultura nordica che si esprime attraverso i personaggi femminili del regista: le problematiche di Kierkegaard, di Strindberg, quindi non certo della donna. Lo stesso Bergman parla volentieri del suo riflettersi nei personaggi; si pensi al *Posto delle fragole* in cui i personaggi di Sara e Marianne ruotano intorno al protagonista: nel primo personaggio, la passione giovanile, nel secondo la matura, disincantata visione della donna. I due personaggi femminili funzionano solo in rapporto a quello di Isak; la loro esistenza è subordinata al delicato passaggio di coscienza del vecchio professore, espresso in chiave psicanalitica. Si ricorderà la sequenza dell'incontro tra Sara ed Isak, in cui la donna porge al professore uno specchio in cui riflettere la propria faccia rugosa; e poi il ritorno da Marianne che rappresenta l'eliminazione definitiva dell'angoscia. Sia Sara, sia Marianne, impersonano due momenti esistenziali dell'uomo; oltre questa funzione i due personaggi non esistono più, si decompongono, come fotograficamente si decompone Sara in quella bianca sequenza tenuta in vita dal ricordo del professore. Ne *L'ora del lupo* la funzione del personaggio femminile è ancora più nitida; ancora una volta, la crisi esistenziale del pittore, la sua soffocante angoscia, i suoi ricordi, le sue paure, e sua moglie alle spalle. La donna inghiotte l'angoscia di Vogler, rappresenta tutte le donne della sua vita, e la sua fissità assume il carattere significante della coscienza dell'uomo; Bergman stesso la vede alle spalle del marito, in campo lungo, addensata di ombre. Il cinema sensibile, intelligente guarda la donna, ma non le dà la possibilità di rappresentare se stessa.

Così, il dolcissimo personaggio de *La madre* di Pudovkin, che diventa la grande Russia, ma una Russia un po' sentimentale, che guarda la rivoluzione attraverso gli occhi del figlio; e poi si fa uccidere. Ma per chi? Per la Russia libera o per il figlio?

Negli anni della rivoluzione la paura di perdere la famiglia deve essere stata violenta; basta pensare alla celebre sequenza della carrozzina de *La corazzata Potemkin*, a quella contemporaneità casuale che lega la morte della madre a quella del figlio. Si potrebbe dire che, in alcuni casi, il personaggio femminile nel cinema, ha una funzione quasi ambientale, contenitrice, coreutica alla problematica dell'uomo; le donne dei film di Rocha, ad esempio, così pulite, contenute, vaga-

mente inquietanti, che si pongono come alternativa ideale ai sanguigni, rivoluzionari personaggi maschili.
Un'analisi dettagliata sul personaggio femminile anche solo limitata al cinema italiano, richiederebbe molte pagine; anche perché non mi è stato possibile trovare, e non mi risulta che sia stato scritto, qualcosa di specifico sull'argomento. In ogni caso, come per tutte le pagine introduttive, ho cercato più che altro di sintetizzare alcuni concetti, limitandomi a suggerire quegli spunti di riflessione che potessero stimolare l'attenzione sull'argomento.

Come si costruisce e come si interpreta

Uno psicanalista, Franz Alexander[2], ha elaborato una sua teoria decisamente molto accattivante sui motivi che portano un'opera d'arte a conquistarsi un maggiore o minore successo. Secondo lo studioso, l'essenza dell'arte è costituita dalla fusione che vi si realizza tra forma e contenuto. La difficoltà di definire il concetto di arte e le regole che ne condizionano la più o meno violenta presa sul pubblico, costituiscono il secolare oggetto di interesse dei critici; d'altra parte, l'impossibilità di motivare con riferimenti specifici il piacere che deriva dalla visione o dall'ascolto dell'opera d'arte, deriva proprio dalla funzione che ha questa ultima, di valvola di sfogo di cariche emozionali represse. E' la forma dell'arte, sempre secondo Alexander, ad essere responsabile dell'effetto di comicità o drammaticità, che il contenuto da solo non è in grado di esprimere; la forma serve a nascondere sotto un'apparenza di bellezza i contenuti socialmente indesiderabili, e quindi repressi dalla stessa società, attraverso il meccanismo della razionalizzazione.
Partendo da questa ipotesi, Alexander passa a verificare come gli intrecci dei rapporti tra i personaggi, in modo particolare nella letteratura e nel teatro (e quindi nel cinema), siano schematici e ridottissimi se confrontati con l'innumerevole varietà delle forme espressive con cui sono resi. Alla base di tutto, lo psicanalista scorge la variazione all'infinito di temi edipici atti a soddisfare alcuni impulsi repressi, come quelli incestuosi, omicidi ed altri.
La spiegazione, senza dubbio molto arguta, che Alexander dà del piacere derivante dall'arte, non è molto convincente nell'accenno al personaggio femminile cui l'autore dedica poco più di tre righe. Secondo l'autore il personaggio femminile è, sì, meno espresso perché creato da autori maschi, ma il motivo principale deriva dai delicati e occulti fenomeni del complesso di castrazione femminile. Indipendentemente da quest'ultima affermazione che discende da una visione culturale, che la psicanalisi ha dato dalla sessualità femminile, la teoria di Alexander, anche estratta dai limiti dell'interpretazione psicanalitica, è sostanzialmente valida. Da qui deriva l'importanza di uno studio sui personaggi come espressione immediata degli atteggiamenti e bisogni della società. Si pensi ai personaggi maschili delle arti figurative del periodo fascista e a come quello che ci è rimasto rifletta esattamente i valori e i conflitti del mito della virilità fascista. Il personaggio maschile, costruito sulla problematica maschile, rimanda immagini in cui la donna non trova spazio e identificazione. La conseguenza più logica della prolungata e monocorde rappresentazione del personaggio è l'esigenza da parte delle donne che hanno in mano strumenti di espressione, di costruire a loro volta, personaggi femminili che le riflettano. La difficoltà di creare o interpretare i personaggi femminili, è accentuata nel cinema da fattori contingenti; un consenso pieno l'interprete e l'autrice lo possono trovare solo nella piatta ripetizione di schemi preesistenti. Infatti una diversa visione sulla funzione della donna in una rappresentazione artistica romperebbe il delicato equilibrio che lega i

[2] Franz Alexander, *Gli elementi fondamentali della psicanalisi*, ed. Sansoni.

personaggi femminili a quelli maschili. Ne risulterebe una deviazione traumatica dell'arte. Inoltre nel cinema in modo particolare, gli schemi sono pericolosamente incollati alle esigenze economiche dell'industria: rivoluzionare la funzione del personaggio significa anche rischiare il rifiuto di un pubblico abituato alla visione standard dal racconto cinematografico. Il mercato esige alcuni e non altri personaggi, perché il consumatore deve essere accontentato nelle sue richieste. L'ostracismo che le sceneggiatrici e le attrici in modo particolare, incontrano nel tentativo di sviluppare personaggi che le soddisfino, è espresso nelle interviste; quello che interessa di più sottolineare, è il delicato momento del passaggio dell'autrice (qualunque sia il suo contributo alla creazione del personaggio) da una visione oggettiva ad un'altra, soggettiva, di sé, e quindi della sua dimensione storica.

Nel momento in cui la donna si sensibilizza al problema costituito dalla sua non identificazione con il personaggio, ogni spinta contraria alla sua realizzazione in questa direzione comporta una condizione frustrante. Se il problema è avvertito in modo acuto e resta irrisolto, ne deriva inevitabilmente un'alienazione di cui l'autrice è perfettamente consapevole. In questo specifico momento, la possibilità che il personaggio standard sia accettato, mi sembra inferiore all'esigenza di realizzazione, che una visione originale del fenomeno artistico comporta.

Quanto si è detto dell'attrice a proposito del ruolo, assume proporzioni ancora maggiori nel momento interpretativo del personaggio. Solo mantenendo la figura dell'attore nei limiti strumentali che ha quasi sempre avuto, la rappresentazione del personaggio può scorrere senza incepparsi; ma una presa di coscienza sia della irrisoluzione del personaggio femminile, sia della condizione alienante dell'attore in sé, non può non provocare una situazione di conflitto permanente avvertita dall'attrice. Il generale movimento di contestazione e di rilancio di nuove proposte che vengono negli ultimi anni dagli attori insoddisfatti dall'impossibilità di esprimersi autonomamente e la critica dello spettacolo tradizionale, coinvolgono l'attrice in pieno. Non potendo più accettare una funzione passiva nell'interpretazione e realizzazione del personaggio rappresentato nel quadro più generale di tutta l'opera, la donna ha la coscienza di interpretare figure femminili che contraddicono ogni suo tentativo di presa di posizione. Si opera una spaccatura tra la problematica dell'attrice e quella dei personaggi che interpreta, che obbliga l'interprete a scegliere tra il rifiuto delle proprie capacità creative e introspettive e l'abbandono del personaggio.

E' ovvio che si cerchi una soluzione di compromesso, che però rimane delusa, perché gli schemi e gli interessi del mercato sono troppo decisamente orientati verso forme di interpretazione tradizionali. Anche per la sceneggiatrice il problema costituito dalla mancanza di definizione, è molto scoperto e quindi avvertito lucidamente. Il cinema vuole un personaggio femminile corrispondente agli schemi tradizionali e quindi anche molto poco interpretato e politicizzato, mentre le figure maschili devono solitamente essere più scavate ed elaborate. Questo accade anche nel caso in cui il personaggio femminile sia protagonista o abbia un ruolo di rilievo nel film. L'impossibilità di costruire personaggi femminili adeguati alle proprie esigenze espressive è un punto di verifica per la donna della propria irrisoluzione nel campo dell'arte e della creatività in genere. Relativamente a questo argomento, le interviste sono particolarmente rivelatrici; non bisogna dimenticare che quello che viene a galla più o meno scopertamente è il frutto di una spontanea verbalizzazione di un conflitto avvertito in modo istintivo, e non è mai conformato da un'impostazione acquisita in precedenza sulla questione femminile, impostazione di cui le intervistate, come hanno affermato, non sono partecipi.

E' dal disordinato, ma costante, affiorare di echi e di segni della coscienza della situazione, che è possibile individuare e affermare l'esistenza nelle donne lavoratrici, di una problematica nuova che si va indirizzando verso posizioni del tutto originali e stimolanti nei confronti dei fenomeni artistici e di una loro rielaborazione. E' fuori di dubbio che la questione dell'interpretazione nell'arte e nel per-

sonaggio da parte delle donne è ad una svolta significativa. Personalmente, credo che un processo di presa di coscienza così caratteristico, non possa che essere irreversibile.
Una rottura degli equilibri che sono alla base dei fenomeni interpretativi nell'arte, non può non comportare la messa in discussione e quindi la rielaborazione di tutti i suoi schemi tradizionali. Ne conseguirebbe un ampio rinnovamento di tutte le forme espressive.

MONICA VITTI (attrice)

D. *Pensi che sia possibile per un'attrice accettare i ruoli che le vengono imposti e distruggerli dall'interno?*

R. Sarebbe interessante per te venire ad un doppiaggio che sto facendo; ieri ho avuto una discussione di ore. Perché questo personaggio ha una voce, una voce che tutti cercavano di chiarire: "questa voce è la sua coscienza". Perché questa donna comincia ad avere una voce; vive in un mondo di suoni, di radio, di televisione; comincia ad avere una voce che le suggerisce di fare certe cose.
Questa è la storia: bene, non sai le discussioni che ho dovuto fare sul tipo di questa voce, e di che cosa manca al film, a mio avviso! Dicevo: "Guardate che perché una donna agisca così, perché una donna si permetta queste cose qui, perché una donna parli così, ci vogliono delle ragioni...". E non c'è verso, forse non sanno nemmeno cos'è una donna, non so; forse i rapporti con le donne che hanno avuto sono sempre stati di un certo tipo.
E' incredibile come i registi e gli sceneggiatori italiani, che si occupino seriamente di quello che pensa, e di che cosa muove una donna, siano pochissimi.
Vedi, tra l'altro nel cinema, raramente tu prendi un testo già costruito, un romanzo famoso, dove il personaggio è già chiaro per coloro che lo leggono e che ha una sua funzione precisa, dai più noti, da Margherita Gautier, o madame Bovary. Allora tu lo scegli e sai pressappoco come interpretarlo, lo puoi vedere in modi diversi, ma insomma è quello. Invece, nel cinema, quando si fa una sceneggiatura dal niente, succede che nessuno scrive per dei personaggi femminili. Cioè, all'interno di una storia, quante volte a me, gli sceneggiatori hanno detto: "Ma Monica mia, come faccio a scriverti delle storie? Sei una donna, e la donna che fa? non va in guerra, non ha mestieri; vedi quanti pochi mestieri? Che cosa ti faccio fare? Soltanto una storia d'amore ti posso far fare: che fai dei figli, ti addolori, lui parte, sei disperata". Ecco, questa è l'unica funzione che mi danno. Io ho provato tante volte a dire "ma questo personaggio perché non lo rivoltate completamente, ne viene una donna" "Ah, no impossibile".
Adesso, per esempio, se tu avessi potuto seguire la trafila che è stata fatta, la fatica incredibile, veramente, che io sto mettendo per arrivare a fare un film che parli di una donna. Io continuo a ripetere che bisogna andarci cauti, perché ci sono le donne, appunto, ci sono i movimenti femministi; ci sono tante cose con degli errori enormi... siccome vogliono fare un congresso di donne femministe, nel film, per esempio, alcuni hanno detto: "Qui ci vorrebbero tutte donne vecchie e brutte". Perché loro pensano che quelle che urlano contro gli uomini sono sempre quelle che sono state scartate da loro; pensa quanto sono lontani...!
Gli stessi poi ti dicono: "Ma no! ma cosa pensi, che una donna reagisca in questo modo qui? Ma perché se ne va via da suo marito? Perché va a stare da un altro, perché è tutta una questione di sesso!". E' proprio difficile farli entrare in un'altra dimensione di problemi E ho dovuto fare una lotta terribile con loro, da sola.
Ma come potevo fare da sola, visto che devo aver pudore di dire certe cose, perché appunto sono attrice, perché sono donna.

LUCIANA CORDA (sceneggiatrice)

D. *Le è capitato, lavorando con un collega di trovarsi in contrasto con lui sui personaggi femminili?*

R. Sì, noto molto spesso un contrasto, perché, come lei avrà notato, la nostra cultura, salvo pochissime eccezioni, è misogina. Parlo proprio di tanti uomini, che credono di amare le donne, mentre, in effetti non le amano affatto; non le amano, nel senso che non le capiscono profondamente. Cioè, per esempio, sono abituati a vedere nella donna questo simbolo della sessualità.
All'estero, per esempio in Francia, ci sono tanti personaggi femminili, a cominciare dalla grande letteratura dell'800. In Italia non mi pare; in Italia, in questo senso, mi sembra che ci sia una cultura estremamente "gallista", no? La donna come oggetto. dell'amore dell'uomo, ma sempre come oggetto. Allora, quando si va a scrivere, non c'entra il fatto di essere femministi o di essere contro gli uomini, ma semplicimente di rendere quello che può essere un animo femminile. Sarebbe a dire che, oltre ad essere un oggetto d'amore, una donna può avere un pensiero, può avere dei sentimenti insomma, esattamente come un uomo.
...Si vede che la donna, anche nel campo del cinema, dove si è affermata maggiormente è stata come attrice, cioè come "diva", perché appunto si è potuta mitizzare. Perché, mentre dal punto di vista creativo, nella prima creazione, cioè quella di inventare un personaggio, ci sono delle difficoltà per la donna; poi invece, sul piano della realizzazione, c'è questo mitizzare più la donna dell'uomo.
Ci sono state tante dive che sono, proprio perché la nostra società è misogina, più idolatrate degli uomini, ma come oggetti. Perché, in fondo l'attrice, per quanto sia grande, è sempre un oggetto da ammirare, e questo, in fondo, è colpa delle lunghe vicende storiche italiane...
...A proposito del film *Conoscenza carnale* per esempio, che ho visto con alcuni amici anche abbastanza intelligenti e preparati, la cosa che più suscitava scalpore era il fatto che la protagonista femminile stesse con tutti e due i protagonisti maschili.
Mentre era ammesso che il protagonista maschile andasse con tutte quelle che gli piacevano, non si ammetteva che la protagonista facesse altrettanto. Credo che proprio nella tradizione cattolica ci sia il fatto che un uomo sposi una donna e la veda come madre dei suoi figli e basta, non le pare? La vede come quella che sta in casa, la idealizza, una specie di madre, che viene messa sull'altare e falsificata... Così, per citare questo film che ho fatto, io l'avevo scritto dal punto di vista di una donna. Io conosco profondamente tanti casi di donne che hanno una vera unione con il marito, e che però a un certo punto hanno questi innamoramenti per persone che non sono il marito. Questo, per esempio non è stato accettato, così che nel film, questo punto di vista femminile, di questa donna che si può dividere (cosa che del resto è sempre stata fatta per gli uomini), è stato respinto. Hanno dovuto far sì che lei dicesse al marito: "No, io scelgo l'amore, basta con te".
La causa di questo è che non si è voluto accettare un punto di vista femminile, non il mio isolato.

IAIA FIASTRI (sceneggiatrice)

D. *Nel creare un personaggio femminile, lei sente un rapporto particolare rispetto al personaggio maschile?*

R. Dunque, succede questo, che la condizione attuale, ancora di inferiorità, di difficoltà della donna per inserirsi realmente nell'ambiente di lavoro, la ri-

sente la donna stessa. E così come uno scrittore negro, quando scrive un romanzo, tratta sempre il problema negro; così io, quando scrivo, istintivamente cerco sempre di aiutare la donna, spezzando una lancia a favore di certi problemi che mi stanno particolarmente a cuore. Lo faccio, sia in senso positivo, creando un personaggio di donna esemplare, sia in senso negativo, con un personaggio di donna esecranda; voglio che le altre; specchiandosi, cerchino di evitare quegli errori di mentalità. Questo quando scrivo un film per conto mio; quando scrivo un film con un collega uomo (perché non ho lavorato mai con una donna, non mi è mai capitato, ma mi interesserebbe molto), vedo che gli uomini tendono a considerare la protagonista femminile del film, come un pupazzo, dandole veramente il minimo di umanità indispensabile. Tutto il loro sforzo è nel chiarire, nel raffinare, nello scavare il personaggio maschile, mentre la donna, anche se è interpretata da una grande attrice che ha molte più pose dell'uomo, rimane un personaggio molto più esteriore, sempre salvo eccezioni; però la tendenza è questa, soprattutto nel cinema italiano, in cui la donna è ancora la bella, oppure la cattiva, la maliarda ecc..

MARIA MONTI (attrice)

... C'è proprio questa dificoltà a capire che, per esempio, se una ha i capelli corti, con una parrucca bionda, può diventare una zia quarantenne, birbona. I registi hanno proprio questa difficoltà di capire questo. Tant'è, che l'ideale, mi sembra, è sapere per quale ruolo si è chiamati a truccarsi.

D. *E nel caso si volesse rompere il clichet?*

R. Ma, questo non esiste! Tu devi provare a proporre a un regista qualcosa che esca dal clichet; il regista è assolutamente refrattario a questo, perché ha in mente uno schema ben preciso, suo; e anche se gli viene proposto qualcosa di originale, di diverso, di più personale, cioè che esca dalla categoria di persone che ha in mente lui, non ci sta. In genere non ci sta, questa è la mia impressione.
Per esempio: hanno in mente un tipo di risata; la donna frivola deve fare una risata da Frou Frou del Tabarin: secondo me ce ne sono almeno dieci di risate da Frou del Tabarin, diversissime; rauche, non rauche, pazze... risate idiote e un certo tipo di dimenzialità che a me sta bene. Loro non lo concepiscono, deve essere argentina. Secondo me non si esce mai da questo tipo di gabbia.

D. *Se l'attrice non è d'accordo sul personaggio con le idee del regista, ha la possibilità di imporre la sua visione?*

R. Mah, io trovo che non ce ne sia molta, per chi comincia; per chi ha già cominciato, alla fine c'è un handicap molto simile a questo: che immediatamente gli chiedono di ripetere, se stesso. Secondo me, mai come nel cinema avviene questo fenomeno della cristallizzazione, del fissarsi su una formula, uno schema, e tenerlo fino a che il limone è spremuto.

PAOLA PITAGORA (attrice)

... All'inizio, quando avevo sedici anni e andavo a scuola di recitazione, da un lato cercavo di diventare una buona attrice, e dall'altro continuavo il mio sognetto di esibirmi *femminescamente* di diventare, così, una bellona, una calamita, non so, o del sesso, quando c'era il momento del sesso, o dell'amore, o una comica, ma comunque di avere un certo tipo di successo. Poi invece mi sono accorta che le poche soddisfazioni che ho avuto dal lavoro,

sono state quelle che mi hanno permesso di tirare fuori qualcosa di vero, qualcosa di mio, in qualche personaggio.

Io non sono una diva, non lo sono mai diventata e non ho mai fatto niente per diventarlo; e le volte che mi è capitato di incontrare un personaggio cliché, mi sono data da fare per cercare di scomporlo, per tirarlo fuori dal cliché, per poter fare qualcosa di mio, non per individualismo, ma per sincerità. Quindi secondo me il discorso è aperto; è un fatto che un personaggio femminile come Mattei, per esempio, uscirebbe fuori nel cinema solo in chiave di eroina, quindi super, quindi "per carità non succederà mai".

A parte il discorso produttivo, per cui se c'e un'attrice diva bisogna creare un personaggio apposta per lei. Dicono che la ragione è perché gli sceneggiatori sono tutti maschi; e in effetti è vero. Gli sceneggiatori sono degli uomini, e si sa che l'uomo, se nell'ambito delle mura domestiche ha paura della donna, è chiaro che lo riflette nel suo lavoro, per cui non scriveranno mai di un personaggio femminile.

D. *Come, scusa, paura?*

R. Ma sì, paura; paura che la donna si muova. Hanno paura che facciamo macelli, che rompiamo l'anima, che facciamo perdere tempo, che diventiamo pazze. Hanno paura di perdere il posto. Comunque, tornando agli sceneggiatori, io ultimamente cercavo dei monologhi da recitare per qualche motivo; insomma le cose che mi piace di più recitare sono sempre quelle scritte da donne. Ho recitato una cosa della Ginzburg in televisione, e è stata una delle cose che mi ha dato più soddisfazione; anche nel caso di altre cose scritte da donne, mi piace sempre interpretarle, perché ... perché sì, perché parlano di me.

D. *Come vedi il fatto che alla donna nel cinema vengano affidati solo pochi ruoli, in generale?*

R. L'uomo ha più gamme, perché l'uomo, stranamente può vivere tutte le situazioni. Cioè: l'uomo vive la situazione, la donna vive lo stereotipo; un esempio: hanno fatto *Detenuto in attesa di giudizio*, non "Detenuta in attesa di giudizio". Perché no? Tu sei una qualunque studentessa e ti succede la cosa che è successa in questo film... No, questo non succede; noi vediamo il protagonista vivere la situazione dall'inizio alla fine: ce la racconta, ce la spiega, ce la fa vivere. E' molto raro che succeda ad una donna...

... Comunque non a caso le attrici (io parlo delle attrici perché l'argomento è più palpabile, più visivo), a volte, escono clamorosamente e dolorosamente dai ruoli. Dico, il suicidio di Marilyn Monroe, sarà stato un suicidio, sarà stato un incidente... comunque era un fatto che lei viveva attaccata ai sonniferi; non è mica del tutto slegato, anzi credo che sia intimamente legato proprio al suo ruolo nel cinema; il suo ruolo di bambina stupenda, che tutti abbiamo adorato e che continuiamo ad adorare, ma che chiaramente a lei doveva costare una qualche violenza, continua, che faceva sua se stessa. La fuga di Greta Garbo, dovuta a chissà che... Comunque, guarda caso sono pochissime quelle che sono riuscite a portare avanti un discorso, e non solo di donne, ma proprio di individuo artista. Vengono tutte tritate.

Invece negli uomini ci sono degli attori che hanno potuto portare avanti un discorso sino alla maturità.

A proposito del personaggio aderente ai ruoli, conosco il caso di un'attrice che ha interpretato il ruolo di una madre incestuosa: è stata denunciata per corruzione di minorenne. Dico, sono anni che vediamo Lolite di dodici anni, nel cinema, che hanno rapporti con vecchi; nessuno li denuncia per corruzione, perché è scontato che il vecchione possa andare con la ragazzina. La donna, invece non può stare con un ragazzino. Basta pensare al caso della professoressa francese trentaduenne che è stata ammazzata perché aveva una relazione con uno studente; il mondo è pieno di bambine di 14 anni che sposano dei trenteni, ma nessuno si scandalizza.

D. *Trovi difficoltà nell'interpretare personaggi in modo diverso da come ti vengono presentati?*

R. Io, sinceramente sono alla ricerca, come tutti, non so ancora come risolvere il problema. Quando mi capita di interpretare un personaggio femminile al centro di certe situazioni, a volte mi vengono dei dubbi, ma mi è difficile fare delle controproposte; anch'io sono abituata a vedere i personaggi femminili in una certa chiave, quindi è difficile uscirne fuori...

... Diciamo che sono arrivata a tirare fuori un minimo nel lavoro, come donna, solo attraverso una certa serie di no, sono sempre andata avanti sulle difese...

... Quando ho fatto Lucia Mondella, io Lucia l'amavo e la odiavo nello stesso tempo: l'amavo perché per me era indubbiamente una buona occasione come attrice; l'odiavo però, perché si trattava di sposare una certa immagine di donna che tuttora in Italia trionfa, ed era la donna... la donna donna, una donna bellissima, che però in realtà non esiste.

E allora ho interpretato il ruolo in una certa chiave, cercando di puntare non sulla lacrimosità del personaggio, cui insiste Manzoni, ma su una certa fierezza contadina, su tutto quello che questa creatura, in quell'epoca, poteva conoscere della vita, e cioè la morale cristiana, una forza, la capacità di ribellarsi al sopruso, l'amore per il suo uomo; tutte cose sacrosante. Invece nei miei rapporti con i giornali, ho tirato fuori l'altra, quella che ero io, facendo un operazione da schizofrenica, e cioè facendo dichiarazioni contro la Lucia. Perché l'ho fatto? E' stata una cosa abbastanza istintiva, non lo so nemmeno io perché l'ho fatto; comunque, evidentemente, incosciamente io andavo contro, non a Manzoni o a Lucia Mondella o a chi mi aveva offerto l'occasione di fare quel lavoro, ma contro un certo tipo di immagine di donna che a me non stava bene; e non mi sta bene tuttora, però è nell'idea di moltissimi uomini italiani; non parlo mica degli uomini del sud, possiamo anche andare al nord.

D. *Che tipo di personaggio femminile interpreteresti?*

R. Istintivamente rifiuto l'idea di interpretare l'eroina. Ho visto *Diario di una casalinga inquieta*, in cui c'erano quei pruriti di questa povera borghesuccia, che erano molto veri; ecco, io vorrei fare una cosa così, c'è talmente tanto da scoprire nella fottutissima donna media... Quando si dice: "Il protagonista del film è un architetto", non si dice mai della protagonista che è un'architetta, si dice: "Una donna di ventinove anni, bella, alta, slanciata".
Ecco, c'è questa fondamentale differenza: la donna si presenta sempre nella sua animalità, nella sua presenza fisica; l'uomo nella sua qualifica sociale, nelle sue pieghe psicologiche, nelle sue nevrosi. Tante cose hanno tirato fuori sull'uomo nel cinema, soprattutto nel cinema italiano; su noi donne no.

LUDOVICA MODUGNO (attrice)

... Ti avevo detto l'altra volta, che la donna ha una situazione occupazionale molto scarsa, anzi, ti avevo detto molto chiaramente che non c'è nei testi, che in una commedia con venti o trenta personaggi ci sono una o due donne al massimo, e in un film è lo stesso: questo è il rapporto numerico. Oltre tutto, la donna non è mai rappresentata in ruoli sociali, ma caso mai nella sua dimensione umana. Cioè la donna fa parte di un testo teatrale o di un film sempre come madre, come amante, come figlia o come sorella, cioè un ruolo fisiologico, e basta. Nel cinema politico, come quello di Gadard, per esempio, già questo è superato abbastanza.
Però in genere, quando uno sceneggiatore si mette a scrivere un film, e c'è poi un regista che cerca un'attrice, gli agenti cinematografici ti dicono: "C'è la parte dell'amante..." Hanno sempre questi schemi, no? Per cui è chiaro

che, essendo le attrici più numerose degli attori, forse perché la donna è più portata, non so; comunque la situazione è abbastanza tragica, perché non ci sono posti di lavoro per tutte.

Ora, la soluzione a questo, quale può essere? Secondo me, prima di tutto gli sceneggiatori scrivono quello che scrivono anche perché la storia in generale, non è stata fatta dalle donne, quindi non riescono a collocarle... la donna non è collocata nella storia, nella mente degli uomini, e quindi neanche in quelli che scrivono.

Ora, la soluzione non è quella di costringere gli sceneggiatori e i drammaturghi a scrivere un testo sulla donna, perché sarebbe razzista (oltretutto, nelle rarissime storie in cui ci sono donne, c'è sempre qualche motivo particolare: o sono lesbiche, o sono zitelle, altrimenti è difficile che un testo venga fuori con molte donne). La possibilità di uscire da questa situazione, secondo me, è di gestire il proprio lavoro, seguendo per esempio, l'impostazione che si è data al problema delle cooperative, come soluzione in genere al problema dell'attore più cosciente.

Offrire dei prodotti, invece di rimanere strumenti; ecco, la donna in questo caso può trovare una soluzione: gestendo il proprio lavoro e il proprio destino, non subendo più le decisioni degli altri.

Questo, continuo a dire, rientra in un problema di sfruttamento di ordine generale, ma quando tutta la produzione sarà fatta in cooperativo, la donna potrà avere il suo posto, e collocarsi nella produzione cinematografica e teatrale, di fatto e di forza. Cioè, essendoci come coscienza e come creazione produttiva, ci sarà anche artisticamente; io penso che questa sia una delle soluzioni possibili. Il potere nessuno te lo dà, il potere te lo prendi; e il modo è quello di gestire il proprio lavoro.

... Il problema degli schemi con cui si scelgono le attrici, rientra nel fatto che il cinema è un'industria, e quindi, come tale, ha il problema del mercato. Quindi, come l'industria, mettiamo delle caramelle, cerca lo slogan migliore perché la gente recepisca meglio di comprare quel determinato tipo di caramelle, così il produttore cinematografico interpreta il gusto del pubblico secondo certi schemi; e con la scusa che al pubblico piace questo, gli impongono questo.

Io credo poco al discorso che il pubblico vuole un certo tipo di prodotto, e quindi per fare più soldi è questo tipo di prodotto che gli devi dare. E' un discorso di tipo commerciale, che però, applicato alla cultura, ha senza altro i suoi limiti, perché, se al pubblico televisivo gli dai per venti anni romanzi fumettone, è chiaro che al ventunesimo anno chiederà romanzi fumettone. Ovviamente non esiste da parte dei produttori, la volontà di creare un nuovo tipo di cultura; non può esistere, perché loro fanno solo il discorso di mercato; però così facendo, ostacolano anche il regista o l'eventuale gruppo artistico o cooperativo che vuol far passare un discorso culturale diverso; cioè, dico: alcuni registi sono costretti magari a mistificare i loro film, perché i produttori dicono che il pubblico vuole vedere la diva del momento, e perché la vuole vedere nuda, e perché vuole vedere un certo tipo di rapporto di sesso che è di mercato... Sono tutti discorsi di mercato, e ad accettarli, il prodotto viene fuori senz'altro condizionato.

Questo perché non esistono dei circuiti popolari alternativi, cioè il cinema di un certo impegno, che non tiene conto del divo, oppure di un certo tipo di ambiente o di contenuto che è di mercato; il cinema così, va a finire nelle sale d'essai, dove chi si fa i film, se li va pure a rivedere (perché siamo sempre noi che facciamo i film, e ce li andiamo a rivedere). E poi ci sono i cinema di prima categoria, dove i film politici, vengono mediati dal mercato. Ora a tutto questo c'è uno sbocco; perché può darsi che la gente si annoi a vedere i film cosiddetti, impegnati. Però è sempre la gente di un certo strato sociale, cioè sono i borghesi, coloro ai quali piace masturbarsi con un certo genere di spettacolo. Per cui è inutile andare a curare sempre loro; si do-

vrebbe curare e creare, un circuito popolare vero; magari servendosi di strutture esistenti, che andrebbero rimodernate, potenziate in un certo modo. Allora sì che il cinema potrebbe essere diverso; perché non sarebbe più un cinema fatto sulle spalle del pubblico, ma con il pubblico.

Quindi, come ti dicevo, lo schema della donna rientra in una concezione di mercato: cioè, per loro la donna che piace nel cinema, è quella con un certo tipo di occhi, di naso, di seno, di corpo e via dicendo. Quindi un'attrice che manda in giro le sue fotografie, deve esser sempre costretta a riportarsi a questo schema, che non si sa chi l'abbia inventato; questa ipotetica donna che dovrebbe eccitare l'uomo medio italiano, se la sono creata loro, ma se l'attrice non si è adeguata allo schema, ha difficoltà di sbocco. In generale, però, lo schema non è solo per l'attrice bellina; lo schema è per ogni tipo di personaggio. Così, si presume che la donna meridionale debba essere in un modo, e la donna che lavora in un altro; e quindi l'idea che si dovrebbe avere dell'operaia, attraverso la sua faccia, tutto rientra in un discorso antropologico razzista che ha dell'assurdo.

E' per questo che sei costretta a mascherarti: quando mandi, o fai mandare dall'agente una fotografia che occorre per la scelta di un personaggio, devi aver cercato di adeguarti al personaggio. Così, a volte, sono costretta a farmi la riga dei capelli in mezzo, e le sopracciglia più folte, se so di dover interpretare un meridionale; sono costretta a farmi vedere struccata se il personaggio è quello di un'operaia (perché le operaie naturalmente, non si truccano); oppure ad andare in giro vestita come una stracciona, se la parte è quella di una studentessa.

Tutto questo non rientra solo in un discorso di mercato, diventa anche una prova del provincialismo del cinema italiano. Uno degli eccessi, per esempio, è il mito del cosiddetto "attore preso dalla strada"; a me è capitato di sentirmi dire: "Ma no, tu non vai bene, perché hai la faccia da borghese!" e poi "No non sei giusta con quella faccia proletaria". E non mi è mai servito dire che sono un'attrice, che il mio mestiere è proprio quello di interpretare persone diverse da me; ci si sente rispondere: "Eh, ma tu non sei vera!". Questo è piuttosto tipico del regista italiano, che vuole ritrovare la verità (la sua poi, perché non è detto che quella sia la verità).

Così, sulle tracce di un falso neoralismo, succede, come è successo, che, delle doppiatrici per doppiare un film in cui erano rappresentate delle operaie, furono costrette a dire al regista di essere appena uscite da una fabbrica. Naturalmente, anche se non erano operaie, andarono benissimo.

Ma noi, in ogni caso, siamo costrette a mimetizzarci, a nascondere il fatto che siamo attori, attrici. Lavorare è molto difficile.

UNA CONCLUSIONE

Il carattere necessariamente sperimentale di questo studio sulla donna ed il cinema ha comportato l'esigenza di un metodo di trattazione specifico. Trattandosi di un argomento mai affrontato prima d'ora, e soprattutto avendo scelto quell'angolazione che ho poi cercato di dare a tutto il lavoro, il discorso si è sviluppato secondo criteri probabilmente lontani da quelli che si suppone debbano guidare la critica cinematografica.

In parte, come avevo accennato nell'introduzione a tutto lo studio monografico, ha contribuito la volontà di scollare l'argomento da alcuni presupposti generalmente accettati sulla visione del mezzo cinematografico; fondamentalmente perché tendevano ad offuscare e nascondere alcuni aspetti della problematica femminile che mi premeva, al contrario mettere in rilievo. Inoltre non accettando una visione della donna solo come pretesto, ma cercando di studiarla nella sua globalità, non era possibile accettare soluzioni di compromesso senza mistificare tutto l'argomento. Il cinema quindi, viene fuori con la maggior parte dei suoi difetti e sempre, comunque, filtrato attraverso la problematica femminile. Il cinema è simile all'uomo che Diogene cercava, è dappertutto e in nessun luogo insieme.

Dal confronto della problematica femminile con le strutture e le caratteristiche attuali del cinema sembra che la donna sia oggi la rappresentazione di alcuni momenti di crisi del cinema, direttamente collegati alla crisi del sistema. Alcune alternative, le intervistate le hanno proposte anche involontariamente con i loro stessi modelli di vita e di comportamento, come con il loro rifiuto, spontaneo o medidato, forzato o volontario di alcuni aspetti degenerativi del cinema.

Quanto agli aspetti configurazionali della problematica femminile che si volevano ottenere attraverso i colloqui e le interviste, i risultati sono stati inaspettati. Tranne alcuni vuoti rimasti da colmare, e piccoli screzi, del resto prevedibili, il profilo che si è andato disegnando, della donna e della sua dimensione, scorre senza quasi mai incepparsi. Le affermazioni che sono espresse nelle interviste, più o meno sottolineate ed esemplificate, ricorrono con una frequenza tale, mi sembra, da garantire da sole l'unicità della problematica femminile, al di fuori delle singole posizioni delle intervistate.

Ho insistito a lungo su questo aspetto perché per molto tempo ogni considerazione di ordine generale sulla psicologia femminile è rimasta ancorata a criteri piuttosto ovvii e banali, come quelli relativi alla comune funzione biologica delle donne, o al massimo ai suoi riflessi culturali. Stabilito che una visione globale della classe femminile, può premettere ma non limitarsi a spiegazioni di carattere genericamente sessuale, è possibile affermare che la posizione della donna nel cinema poggia su una comune e cosciente elaborazione della propria condizione esistenziale. La conferma o la negazione di questo costituiva la premessa fondamentale a tutto lo svolgersi del discorso. Quanto la posizione dialettica della donna nei confronti delle strutture del cinema, sia una caratteristica precipua e non confondibile con altri atteggiamenti di opposizione al sistema, dovrebbe essere emerso con chiarezza proprio attraverso il confronto che si è stabilito tra

cinema e situazione femminile. Si è parlato della necessaria e quasi automatica condizione di rifiuto della donna di alcuni aspetti del cinema; si è detto anche della sua originale presa di posizione nei confronti dei valori sociali dominanti: è indubbio che la donna ha in sé, per il suo passato storico, per gli stretti rapporti di equilibrio che la legano alle strutture portanti dela società, una potenziale ma concreta carica rivoluzionaria che le permette, una volta consolidatasi nelle sue posizioni, di minare alla base i meccanismi di potere che regolano gli attuali rapporti all'interno e tra i gruppi sociali.
Il cinema, sia come mezzo di comunicazione di massa, sia come mezzo espressivo dell'arte, riassume e mette in evidenza le dinamiche in continua evoluzione, che determinano l'urto tra la problematica della donna e le strutture che a lei si oppongono. Ipotizzare sull'impulso innovatore che la donna, come forza nascente, può imprimere al cinema, è difficile e forse anche non necessario. Ma i risultati di questo lavoro lasciano prevedere, anche solo allo stato di premessa una reale possibilità di azione da parte delle lavoratrici sui delicati processi di invecchiamento che il cinema sembra condannato a subire rispetto a nuove tecniche espressive. Soluzioni *radicali* e immediate, alternative a quelle rappresentate dalle donne, non sembrano facilmente prevedibili.

Bibliografia

Evelyne Sullerot, *La donna e il lavoro*, Etas Kompass, 1969.

M. Giuseppina Manfredini, *La posizione giuridica della donna nell'ordinamento costituzionale italiano*, (pubblicazione) della facoltà di scienze economiche e commerciali dell'Università di Roma.

D. Krech — R. S. Crutchfield — E. L. Ballachey, *Individuo e società*, Giunti Barbera, 1970.
Ingmar Bergman, *4 Film*, Einaudi, 1961.

Friedrich Engels, *L'origine della famiglia della proprietà pivata e dello Stato* Editori Riuniti, 1970.

V. I. Lenin, *L'emancipazione della donna*, Editori Riuniti, 1970.

Marta Fattori, *Creatività e educazione*, Laterza, 1968.

Schulamith Firestone, *La dialettica dei sessi*, Guaraldi, 1970.

Julienne Travers, *10 donne anticonformiste*, Laterza, 1968.

Simone de Beauvoir, *Il secondo sesso i fatti e miti*, Il Saggiatore, 1969.

E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, 1970.

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi*, 1970.

Eva Figes, *Il posto della donna nella società degli uomini*, Feltrinelli, 1970.

Distribuzione di "BIANCO E NERO" in Italia da parte della Società Gestioni Editoriali

Agenzia per il PIEMONTE e la LIGURIA

sede: Via Donati 27 - TORINO
distribuisce la rivista alle librerie:

PIEMONTE

Paravia - Torino
Lattes - Torino
Treves - Torino
Druetto - Torino
Moderna - Torino
De Agostini - Novara
Giovannacci Giovanni - Vercelli
Bertolotti Teresio - Alessandria
Caldi Natalina Zappa - Asti
Brivio - Aosta
La Fonte - Cuneo

LIGURIA

Adel - La Spezia
Athena - Genova
Bozzi - Genova
Di Stefano - Genova
Moneta G.B. - Savona

Agenzia per la LOMBARDIA

sede: Via Podgora 5 - MILANO

Casa del libro - Bergamo
Tarantola - Bergamo
Artigianelli - Brescia
Tarantola - Brescia
Bramante - B. Arsizio
Giovannacci - Como
Meroni - Como
Rateale - Cremona
Galleri - Bologna
Galleria del libro - Crema
Minerva - Mantova
Moderna - Monza
Garzanti - Pavia
Spettatore - Pavia
Ortolina - Pavia
C. Romagnosi - Piacenza
Pontigia - Varese
Bocca - Milano
Cino Del Duca - Milano
Casiroli - Milano
Cavour - Milano
Feltrinelli - Milano
Garzanti - Milano
Hoepli - Milano
Il libraio - Milano
Martello - Milano
Messaggerie musicali - Milano
Messaggerie italiane - Milano
Paravia - Milano
Rizzoli - Milano
San Babila - Milano
S.E.I. - Milano
Sperling - Milano

Agenzia per il VENETO

sede: Via Giotto 19 - PADOVA

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR. - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia per EMILIA-ROMAGNA

sede: P.zza Azzarita 6 - BOLOGNA

MINERVA - Bologna
CARPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)

Agenzia per la TOSCANA

Agenzia di PISA - Via S. Andrea 50

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze

PISA - Via S. Andrea 50

VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJNI - Carrara

Milani - Pistoia
Gori - Prato
Pellegrini - Arezzo
Ticci - Siena
Signorelli - Grosseto

Agenzia per il MOLISE, UMBRIA, MARCHE, ABRUZZO, CAMPANIA, PUGLIE, LAZIO

sede: Via Ruggero Bonghi 11/b - ROMA

Casa molisana del libro - Campobasso
Simonelli - Perugia
Betti - Perugia
Vignati - Assisi
Fergia - Ancona
La Goliardica - Urbino
Calbucci - Camerino
Moderna - Urbino
Japadre - L'Aquila
De Luca - Chieti
D'Arte - Pescara
Guida A. - Napoli
Guida R. - Napoli
Guida M. - Napoli
Treves - Napoli
Minerva - Napoli
Laterza - Bari
Milella - Bari
Milella - Lecce
Raimondo - Latina
Papitto - Frosinone

ROMA

Amici
D'Isa
Croce
Ricerche
Studium
Medica
La Sapienza
Ilardi
Veschi'
Le Muse
Risa
Centoquarantasei - Roma
Belle Arti
Manzoni
Italiana
Minerva
Micozzi
Alessi
Ala
Cuccinella
Eur Libro
Doniselli
Nannini
Galleria del libro
Quattro Fontane
Tombolini
Paravia
Rizzoli
Trevi
Adriani
Stamperia
Biblos
Modernissima
Sforzini
Frattina
Bocca
Del Babuino
Feltrinelli
Dell'Oca
Al ferro di cavallo
Licra
Rinascita
Socolibri
Rizzoli
Forense
Bonacci
Gremese

Agenzia per la CALABRIA e la SICILIA

sede: Via Sammartino 10/11 - PALERMO

FLACCOVIO - Palermo
DANTE - Palermo
IL PUNTO - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agrigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia per la SARDEGNA

sede: Via Cavour 50 - CAGLIARI

COCCO - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

« Bianco e Nero » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviarie.

Abbonamenti a *Bianco e Nero* per il 1972

L'abbonamento 1971 è scaduto.

La rivista BIANCO E NERO offre per il 1972 le seguenti formule di abbonamento:

a) Italia L. 5.000
Estero L. 6.800 abbonamento normale

b) Italia L. 10.000
Estero L. 12.000 abbonamento ridotto, con diritto di ricevere IN OMAGGIO una copia del volume:
CALENDOLI - L'ATTORE, STORIA DI UN'ARTE
(prezzo di copertina L. 14.000)

c) Italia L. 12.000
Estero L. 14.000 abbonamento ridotto, con diritto alla scelta IN OMAGGIO di QUATTRO VOLUMI tra i seguenti:

1) Abramov N. - Dziga Vertov
2) Di Carlo C. - Michelangelo Antonioni
3) Rondi B. - Il cinema di Fellini
4) Eisner L. H. - Lo schermo demoniaco
5) Epstein J. - Spirito del cinema
6) Golovnia A. - La luce nell'arte dell'operatore
7) Idestam-Almquist B. - Dramma e rinascita del cinema svedese
8) Lawson J. H. - Teoria e tecnica della sceneggiatura
9) Laura E. G. - Il film cecoslovacco
10) Turconi D. - Marck Sennett il re delle comiche
11) Manvell R.-Huntley J. - Tecnica della musica nel film
12) Benoit-Levy J. - L'arte e la missione nel film
13) Doglio F. - Il telegramma
14) Canudo R. - L'officina delle immagini

d) Italia L. 30.000
Estero L. 35.000 abbonamento ridotto, con diritto di ricevere IN OMAGGIO l'opera:
ANTOLOGIA DI BIANCO E NERO 1937-1943, 5 voll.
(prezzo di copertina L. 40.000)

I versamenti possono essere effettuati a mezzo vaglia o assegno o versando l'importo sul conto corrente postale N. 1/54528 intestando alla **SOCIETA' GESTIONI EDITORIALI**, Via S. A. Magno, 7 - 00153 Roma